

PRESENTACIÓN

Los anuarios, medios de expresión de las investigaciones que llevan adelante los miembros del Colegio, también son reflejo de acontecimientos académicos que organiza la Facultad para conmemorar a autores que por diversas circunstancias se recuerdan de modo especial. El presente volumen, el número 2 del *Anuario de Letras Modernas*, se inicia con algunos textos pronunciados en un simposio internacional sobre la obra de Elías Canetti, uno de los primeros entre los que se organizaron sobre el autor galardonado con el Premio Nobel de 1981. Entre los muchos discursos pronunciados en el año de 1983 para conmemorar el centenario del nacimiento de Franz Kafka, presentamos un estudio crítico de las traducciones de Kafka al español, y además se publican aquí dos cuentos del autor japonés Abe Kōbō, cuya relación con Kafka ha sido observada a veces. Un tercer personaje homenajeado durante el año pasado fue Francisco de Asís: en nuestro volumen se reúnen un texto del autor de las *Floreccillas* y un estudio, traducido del italiano. Y, otra vez como contrapunto, un breve poema de Paul Celan con referencias a Francisco.

Entre los estudios sobre autores de lengua española destaca uno sobre Cortázar; quisiéramos presentarlo aquí también como homenaje al escritor fallecido recientemente.

Varios textos de este segundo tomo parten de un enfoque comparatista: uno que busca deslindar lo fantástico de lo maravilloso oponiendo dos cuentos de hadas de Perrault a dos cuentos actuales, uno de Cortázar y otro de Borges, y un estudio sobre la influencia de Verlaine en la poesía de Joyce.

El lector encontrará dos análisis lingüísticos, uno también comparativo, así como una reflexión de principio sobre nuestra labor de docentes de literaturas de otras regiones y de épocas remotas, sobre el texto desplazado, reflexión que ojalá provoque discusiones, en este mismo foro o en otros ámbitos.

El Consejo de Redacción

UNA LECTURA DE ELÍAS CANETTI: *LA LENGUA ABSUELTA*

Annunziata Rossi

Nè fanciulli è vigorosissima la memoria; quindi vivida all'eccesso la fantasia, ch'altro non è che memoria o dilatata o composta. Questa dignità è'l principio dell'evidenza dell'immagini poetiche che dovette formare il primo mondo fanciullo.¹

G. B. Vico, *La scienza nuova*.

Leí a Canetti por casualidad, en ocasión de un descanso obligado en Italia, cuando en México casi no se conocía. Mi intervención es por tanto fruto de una lectura libre, subjetiva, de impresiones, de hipótesis no verificadas, en pocas palabras sin objetivos docentes, y al margen de notas. Los que nos dedicamos a la docencia conocemos bien la demarcación entre una lectura intencionada y una lectura espontánea que es "oxígeno indispensable". Me resguarda el mismo Canetti en dos páginas de su "Diálogo con el terrible *partner*", de las que cito unas líneas, lo cual me permite también entrar *in medias res*: "Un hombre, y ésta es su más grande fortuna, es mil veces múltiple y puede vivir como si no lo fuera sólo por breves periodos. En los momentos en que mira a su propio objetivo como esclavo, hay sólo una cosa que puede salvarlo: debe ceder a la multiplicidad de sus inclinaciones y dejarse llevar por lo que pasa por su cabeza, sin escoger. Ello debe aflorar como si no se dirigiera a ningún lugar: por lo general rápido, a veces fulminante, no verificado, no dominado, sin ambiciones y sin ningún objetivo. El mismo que escribe, que está acostumbrado a mandar, se vuelve por un momento dócil objeto de juego de las ideas que pasan por su cabeza...", etcétera.

Con este estado de ánimo leí *La palabra absuelta*, después de los ensayos de *Trascendencia y poder* que me habían impresionado mucho sin que lograra conciliar mi interés con mi rechazo hacia la concepción de la muerte de Canetti. Y me detengo en ello, porque me parece que de esa concepción —por cierto muy original— puede encontrarse la razón de ser en *La palabra absuelta*. Sintetizo brevemente: los muertos son para Canetti una sustancia en descomposición inmolada a los vivos —"sobrevivientes"— presa de los vi-

¹ En los niños es vigorosísima la memoria; por ende, viva hasta el exceso, la fantasía, que no es otra cosa sino memoria, o dilatada o compuesta. Este axioma es el principio de la evidencia de las imágenes poéticas, al cual debió haberse conformado el primer mundo del niño.

vos y, por tanto, sustancia (podríamos decir abono) de la cultura. La imagen que surgió automáticamente ante mí, cruda y despiadada, fue la de buitres alimentándose de carroña; pero, justamente, mientras el hambre de los buitres es natural y su satisfacción instintiva —y hasta útiles sus efectos— la sed y el hambre de poder del hombre que se alimenta de los difuntos, son inextinguibles. Sin embargo, la concepción de Canetti me parece válida cuando relaciona la supervivencia con el poder que se alimenta de muerte —metafórica o real— ese poder en el que hoy todo parece metamorfosearse y cuya imagen —la hidra de las mil cabezas— se ha vuelto un lugar común. Bien, no soy una cristiana para quien la muerte sea el destino anhelado; ni soy partidaria de la religión de la muerte y de los que Canetti llama sus “falsos esplendores”; tampoco amo la complacencia decadentista en la atracción de la muerte a la que muchos sucumben. Sin embargo rechazo una concepción de la muerte tan cruda, que me parece válida —repito— sólo en el ámbito de la relación masa-poder, es decir, de la relación que el poder mantiene con la masa, y de su uso de la muerte para alimentarse y multiplicarse. Quizás la concepción de Canetti deriva de su judaísmo —del que habla en alguna parte de su obra— que le hace rechazar al Cristo “que muere para uno y para mí” y que lo hace sentir culpable “como si fuera el beneficiario” de su asesinato. “Si algo —dice Canetti— me había mantenido alejado de Cristo, era precisamente esa idea de un sacrificio, de una vida inmolada para todos, es verdad, pero también para mí”. Este tema obsesivo y recurrente, de la muerte en cuya contra se yergue como donquijotesco paladín aparece ya en *La lengua absuelta* [su autorretrato de infancia (1906-1921)].

La lengua absuelta es la reconstrucción viva, nítida —la memoria de Canetti es prodigiosa, envidiable— de sus primeros años, en los que no sólo se manifiestan sus inclinaciones, sino que se perfilan de manera precisa los que serán los intereses intelectuales del futuro escritor; y este es un punto que quiero subrayar. De las peripecias personales de esos años tempranos nacen los temas de su futura obra —todos; en su autorretrato encontramos tanto los recuerdos de la infancia como el génesis, el concretarse gradual, en la mente del pequeño Elías —en la familia lo llaman Eliaschicu—, de los intereses del futuro escritor. De los temas que encontramos integrados en su obra no falta ninguno: la risa popular; el primer encuentro con la Gran Enemiga, la Muerte; el primer tabú: *no matarás*, que anticipa su odio a la guerra; en contacto con la masa, otro “Enigma de los enigmas”, al lado de la muerte; el dinero y la posesión como elementos destructores; el poder; la sed de conocimiento que se manifiesta en las mil lecturas del pequeño Elías, y su idolatría por la escritura, la palabra homónima, que en lengua judía indica los Textos Sagrados; por ahora los animales sólo aparecen en los cuentos de sus nanas, como animales fantásticos; los recuperará más tarde en la Viena de las primeras décadas del siglo donde otro adolescente, Konrad

Lorenz, sólo dos años mayor que él, se encuentra realizando unos estudios cuyo fruto será la Etología comparada, que advierte cómo hay que tener en cuenta la conexión animal-hombre, hombre-naturaleza. De ello no hay que abstraerse so pena de destrucción, esa destrucción cuyo símbolo, en las páginas finales de *Auto de fe*, es la desaparición, en la hoguera y junto con sus libros del sinólogo Kien que, en detrimento de su ser vital, ha elegido la conexión con los libros, los libros-objeto. En *La provincia del hombre*, Canetti lamenta que en la historia se hable demasiado poco de los animales y, en su obra narrativa, recurre frecuentemente a la analogía hombre-animal para subrayar la falta de lo animal en el hombre, es decir su negación del cuerpo. Lo animal rechazado se venga y asoma de manera irreverente en las fisonomías de sus protagonistas, desfigurándolas en una mirada desencajada, en una mofa siniestra, en el modo de andar. Son relámpagos, vislumbres. Sólo Confucio, uno de los pocos seres que mantiene una relación equilibrada entre cuerpo, vida y pensamiento, conserva nítido, claro y abierto, el parecido con el simio. He aquí la maravillosa aparición de Confucio que, en *Auto de fe*, avanza de manera tranquila y sosegada hacia el sinólogo Kien que lo insulta: "...Bajo sus cejas brillaron dos antiguos ojos negros, llenos de sabiduría como los de un simio."

Elías Canetti nació en una ciudad "fronteriza", "periférica" de Europa, una ciudad del bajo Danubio que mira a Europa como si estuviera situada fuera de ella; donde "cuando alguien remonta el Danubio hacia Viena, se dice que va a Europa". Ese lugar de nacimiento tiene una importancia incalculable. Esa lejanía de Europa nos parece privilegiada, lejanía que posibilita y propicia la objetividad, la imparcialidad, que protege a la gente de los orgullos y los odios nacionales, causa de la catástrofe de la segunda guerra mundial. "Rutschuk —dice Canetti— es una ciudad maravillosa para un niño. Allí vivía gente de las más diversas procedencias, en un mismo día se podía 'escuchar siete u ocho idiomas', lo que permitía la convivencia a pesar de la diversidad". (En *La provincia del hombre* Canetti sostendrá que el saber varios idiomas es una forma de no estar limitado a una identidad fija.)

Por parte de su padre, Canetti pertenece a una familia sefardita de ricos comerciantes de lejano origen español y de habla ladina, sobrevivencia del castellano que los sefarditas hablan desde su expulsión de España a la que siguen considerando todavía su patria. La familia materna Arditti, proveniente de Liorna, Italia, está bajo la protección del gobierno italiano y dispone todavía de pasaporte italiano. Menciono esto para subrayar que Elías es el fruto de muchas mezclas de las que está justamente orgulloso y que le hacen rechazar al mismo tiempo el principio de la identidad y diversidad nacional en una unidad universal. Ese mundo lejano es cálido, abierto y vital; en él humores y hombres diferentes se amalgaman en una cohesión que nos sorprende. La "mentalidad de los españoles", que Canetti dice haber recibido

a través de los viejos romances ibéricos, convive con el amor por el mundo balcánico, sobre todo por los rumanos: rumana fue la nodriza que lo amamantó. Ama a los turcos y llega a aceptar lo "todesco", palabra cargada de sarcasmo con la que se alude al mundo alemán, a aquellos "asquenazi" (judíos alemanes) contra los que el abuelo Canetti lo pone en guardia; hay que esquivar cualquier tipo de alianza con ellos. Su mundo es, pues, un crisol de cosas y seres aparentemente irreconciliables, en el que —es el escritor el que habla— "todo cabe y nada es rechazado". Nunca me cansaría de subrayar este aspecto que no deja de ser milagroso para quien ha vivido la guerra.

Los padres de Canetti, joven pareja que había estudiado en Viena donde se habían conocido y habían compartido el amor por el teatro —juntos habían frecuentado el Burgtheater—, acostumbraban evocar los recuerdos de ese tiempo inolvidable en alemán. El alemán, que Elías no entiende y que lo hace sentir excluido, es para él la lengua del misterio. Eliaschicu creía que se trataba de cosas maravillosas que sólo podían expresarse en ese idioma desconocido. Más tarde, para sustraerse al odio destructor (el único que Canetti permite es el odio a la Muerte y a su aliado, el Poder), elige para expresarse el alemán, la lengua de los enemigos y exterminadores de los judíos, conservando la rapidez del ladino e imprimiendo, a una lengua lenta como el alemán, un ritmo muy original. Esta elección nos aclara el título del libro. Se ha observado que su título correcto sería "La lengua salvada"; sin embargo es posible que *La lengua absuelta* resulte —por intención o por descuido— más exacto. Y, de hecho, Canetti inicia el libro con el recuerdo más lejano de su infancia, en el que el novio de su nana le hace sacar la lengua y lo amenaza, cuchillo en mano, con cortársela. Es una broma pesada que se repite ante el aterrorizado Elías, en los encuentros diarios con él y que termina siempre con un "hasta la próxima". Más tarde, Canetti usará esa lengua salvada para absolver otra lengua, la de un pueblo que amenaza y mata, sin bromas.

En ese mundo fabuloso, cálido, patriarcal, se mueve Eliaschicu durante sus primeros años que lo marcarán para siempre. Entre los cuentos de sus nanas búlgaras, llenos de lobos, licántropos y vampiros, Elías desarrolla una fantasía desbordante. Es un niño precoz, terco, hipersensible, fácilmente excitable, seguro de sí y prepotente, orgulloso de ser primogénito y de ocupar un lugar importante en las fiestas judías. Eliaschicu tiene a su cargo el *manishtanah*, es decir la pregunta inicial sobre el motivo de la fiesta. Sin embargo, a pesar de sus furias repentinas, es un niño lleno de amor para todo y para todos. Los acontecimientos que presencia y que vive son, de hecho, tales que despertarían la sensibilidad de un ser inerte, y confluirán, metamorfoseados, en su obra creativa. Todos los viernes, la puerta de su casa se abre de par en par para dejar entrar a la comitiva de gitanos que

se presenta con grandiosidad bíblica, encabezada por un patriarca ciego, "un hermoso anciano de cabellos blancos que caminaba, apoyado en dos nietas mayores, vestido de trapos multicolores". Aquí inicia su relación y su interés hacia los ciegos —que carecen de la vista pero son todo oídos— a los que permanecerá fiel (no hay escritor que como Canetti permanezca tan terca-mente, casi infantilmente ligado a las pasiones e imágenes de la infancia, sin caer en el provincialismo) y que con frecuencia aparecerán como personajes en muchos de sus libros: *Auto de fe* y *Las voces de Marrakesh*. En su obra nunca hay de esos ciegos malos que se encuentran diseminados en la pica-resca española. Nunca los ciegos serán personajes demoníacos como el enano jorobado Fisherle, en cuyo personaje convergen metamorfoseados en una sín-tesis genial, los encuentros de Canetti adolescente y joven con personajes de su mundo real y —a través de sus múltiples lecturas— con la tradición literaria; y asimismo con el ambiente artístico del Berlín de la primera posguerra, en pleno Expresionismo. El punto de partida para la figura dia-bólica de Fisherle es un enano real que se mezcla con una influencia lite-raria (el enano de W. Benjamin): un compañero de la Facultad de Química de Viena, el simpático Franz Sieghart que, considerado por todos un fanfa-rrón mitómano, termina por dar lecciones de realismo a su tímido hermano que mide un metro ochentinueve y a sus compañeros "normales". Ese re-cuerdo significativo de hombre deforme que logra vencer, con la voluntad, los límites de una naturaleza *matrigna*, su esfuerzo cotidiano para vencer su invalidez (hay que recordar también la importancia —para la formación del joven Elías— de Thomas Marek, otro inválido al final de *La antorcha al oído*). Y todo esto amalgamado en el lenguaje expresionista que Canetti absorbe de Grosz, cuyo encuentro será decisivo para él.

Y, como ya se mencionó, determinante es la influencia de la picaresca es-pañola con su larga lista de astutos enanos jorobados y de judíos, conversos o no, que desfilan a lo largo de la literatura universal hasta *Auto de fe*, en el que encontramos a otro de los grandes *topoi* blasfemos de la tradición picaresca ibérica: pícaros y maleantes de nuestros tiempos que intrigan a la sombra de una iglesia. Esa afinidad lo acerca a la misma literatura mexicana en la que los enanos hacen frecuentes apariciones. ¿Quién no recuerda el genial hallazgo con el que José Revueltas inicia su novela *Los errores?* Elena, apócope de "el enano" que, encerrado en un veliz, es introducido por el Muñeco en el despacho de un prestamista usurero al que saquea durante la noche. Los enanos son otra aparición obligada en muchas de las pe-lículas de Buñuel quien, si bien detesta a los ciegos, ama a los enanos. Se trata de esos "sujetos vagantes" —como los llama V. Sklowski— que se pasean a lo largo de la literatura universal actualizándose, adquiriendo nuevos sig-nificados.

Después de este largo paréntesis, regresemos al lugar de origen de Elías,

ante cuyos ojos encantados nada pasa inadvertido. Kako la gallinica, el eterno hazmerreír de todas las aldeas de este mundo, alterna con la aparición de los gitanos. La risa popular —que está en el origen de lo grotesco— alterna con el dolor humano, y aparece el “primer exiliado” —dirá después que “somos todos exiliados”—, “el armenio triste”, quien habiendo escapado de la persecución de los armenios de Istantbul en la que habían matado a toda su familia, canta canciones desgarradoras al tiempo que corta la leña para la familia Canetti, mientras el pequeño Elías, asomado a la ventana y solidario con su dolor, lo escucha “amándolo con todas sus fuerzas”. Y asimismo la madre no sabe cómo explicar al hijo el primer encuentro con la “Gran Enemiga”, la muerte, y sólo puede servirse de la tautología. Aquí tenemos el diálogo: “Le pregunté si la turca —mujer muerta por el marido celoso— a la que habían visto en el suelo en un charco de sangre —no se levantaría nunca más. Nunca —contestó— nunca. Estaba muerta. ¿Entiendes? Yo ya escuchaba pero no entendía y volví a preguntar. De esta manera la forcé a repetir su respuesta un par de veces hasta que se impacientó y se puso a hablar de otra cosa.” Lo irreparable, lo irreversible de la muerte aparece así ante él, escuetamente y relacionada con el crimen. Esta primera impresión se mantendrá siempre igual, constituye el único odio que Canetti no querrá vencer y al cual —dirá— hay más bien que incitar. El lamento de Gilgamesh por la muerte del amigo, y su expedición en contra de la Muerte es la obra que ha influido en su vida, en su sentido más íntimo; en su fe, su energía y expectativas (*La antorcha al oído*), más que cualquier otra.

Junto a la muerte aparece otro mal, el dinero, “palabra que encarna la esencia de todo lo inhumano”, cuyo poder destructivo conoce “desde adentro”, desde temprana edad; pasión que va de la codicia a la ansiedad delirante que desfigura y que llega a destruir los lazos y sentimientos más fuertes como el amor. Sólo Balzac —en esa obra maestra que es *Eugénie Grandet*— llegó a penetrar con tanta fuerza en el poder destructivo del dinero, de la propiedad. Canetti denunciará en toda su obra la posesión, “su carácter divino y eterno”, como uno de los peores males que sufre la humanidad. En *La provincia del hombre* sugiere como remedio “una fiesta anual que debería educar a los hombres para soportar el hecho de ser robados. Los iniciados de esa fiesta deberían poder tender la mano sobre todas las cosas, sobre cada objeto, sobre cada recuerdo sagrado. Nada debería ser restituido... etcétera.”

Otro de los tantos episodios definitivos para la obra del futuro escritor es su encuentro, a los tres años, con la masa, a la que dedicará más de treinta años de estudio y cuyo resultado será *Masa y poder*. Es el del día del cometa, durante cuya espera el pequeño Elías siente algo del miedo que poseía a todo el mundo: “La espera se prolongó y todos —comenta Canetti— permanecían apretados, unos junto a otros. No veo entre ellos ni a mi padre ni

a mi madre, no veo por separado a ninguno de los que regían mi vida. Sólo veo a todos juntos, y si después no hubiera utilizado con tanta frecuencia el término, diría que los veo como masa, una masa paralizada por la espectación." Es la primera sensación infantil de perderse en la masa, de hacerse uno con la masa. Se repetirá unos años después en Austria, en ocasión de la manifestación por el asesinato de Rathenau y en ocasión del incendio del Palacio de Justicia de Viena. La descripción del levantamiento del 15 de julio de 1927, de gran fuerza visual, es impresionante. Su sustancia —y lo dice el mismo autor— se ha integrado plenamente en *Masa y Poder*. A la noticia de la sentencia que absolvía a los asesinos de varios obreros, los trabajadores, simultáneamente y sin cabecillas —la masa no necesita cabecillas para formarse— se dirigen al Palacio de Justicia y le prenden fuego. La policía tiene la orden de disparar y mata a noventa personas. (De este episodio nacerá el protagonista de *Auto de fe*. El "hombre de las actas", el que sólo se preocupa por salvar los archivos en llamas, mientras alrededor de él caen hombres muertos, se transformará en el sínólogo Kien, el hombre-libro.)

"Han transcurrido 53 años —dirá Canetti— y aún siento en mis huesos la emoción de aquel día... Un sentimiento unitario acomunaba a todos en la masa. Me convertí en parte integrante de la masa diluyéndome completamente en ella, sin oponer la menor resistencia a cuanto emprendía." Subyugado, se integra a ella espontáneamente. Es el instinto que llamamos gregario: el individuo padece una alteración total de la conciencia, se transforma en masa. En un estado de embriaguez —mitad delirio, mitad parálisis— que acrecienta sus posibilidades vitales, el individuo se integra a una unidad superior, la masa, olvidándose de sí mismo "en un altruismo absoluto". Más tarde, Canetti sostendrá que así como hay un instinto individual, hay un instinto de masa, y cuestionará a Freud quien habla de ese fenómeno asombroso que es la masa, "desde afuera", sin haberla conocido "desde adentro". Canetti critica *La psicología de las masas*, en la que Freud —en la bibliografía que acompaña *Masa y Poder* falta la obra del gran vienés, injustamente, porque algo le debe— habla de algo que estudia a través de fuentes externas y que no puede comprender porque "toda la vida sólo había estudiado procesos que acontecían en el individuo aislado". Para conocer a la masa y poder hablar de ella, hay que conocer al individuo, es decir saber lo que es el aislamiento extremo, sí, pero al mismo tiempo hay que haber tenido una experiencia con la masa: ¿Y cómo podía hablar de Masa, de Iglesia, de Ejército, alguien que no tenía ninguna experiencia con ellos? El instinto de masa está en permanente oposición con el instinto del individuo. De esa lucha —dice Canetti— nace la historia, así como de la Masa nace el Poder

Lo que hace singular la vida de Elías es que todo: hechos, personajes, cosas, tiempos, marchan juntos y rápidamente, en una sincronía tan perfecta

que parece programada por un artífice divino, hacia un objetivo preciso. En su camino no hay estorbos. En su historia no hay tiempos muertos. Todo parece estar en función y al servicio de la creación literaria. Todo transcurre directo hacia una meta final: su obra. Incluso el sexo aparece en su camino cuando ya no le causa los trastornos que de costumbre acompañan a su revelación.

Cuando en 1911 la familia Canetti abandona Bulgaria para trasladarse a Manchester, en Inglaterra, Eliaschicu tiene cinco años, ya ha recibido de su tierra natal un sello definitivo, ha absorbido las fuerzas vitales primigenias que lo acompañarán para siempre. Está listo para otras etapas necesarias para su formación. En Manchester, la pasión por la escritura continúa y explota en la pasión desaforada —todo es desmesura en Canetti, desmesura y equilibrio a la vez— por la lectura y la insaciable y furiosa sed de saber que lo acompañarán toda la vida. Con la guía del padre lee de todo: Grimm y Shakespeare, Dante, el *Quijote*, *Robinson Crusoe*, claro está, en ediciones para niños. Los lee de veinte a cuarenta veces y los aprende de memoria. Además, en Manchester, precisa su odio al dinero a través del tío materno, figura del éxito: a temprana edad, el pequeño Elías se da cuenta de que “el éxito es el dinero”. Imagina a su tío —quien proyecta hacer de él un comerciante— como a Napoleón, el tirano malvado al que estaba leyendo cuando se le muere el padre. Este muere a un año de estar en Manchester, una muerte misteriosa cuyas causas nunca se precisaron, dejando a Elías, aterrado por los proyectos de su tío, un tierno legado: “Serás lo que tú quieras...” Había iniciado al hijo en la lectura y en el juego. Al contrario de lo que se acostumbra en la vida común, que los primeros años pertenezcan a la madre y luego intervenga la figura del padre para modificar las “blanduras” maternas, Elías vive los primeros años muy cerca del padre, y lo prefiere a su madre. Después de su muerte, hará su educación sentimental e intelectual con la madre: “Me fui formando a partir de lo que ella me decía de sí.”

La señora Canetti, que nunca se repondrá de la muerte de su esposo, se traslada con los hijos al continente. Empezará la serie de desplazamientos cada tres años. Estos cambios expondrán al pequeño y luego adolescente Elías a impresiones intensas y contrastantes. Cualquier nuevo lugar, por extraño que le parezca al principio, termina por conquistarlo, gracias a su receptividad, gracias, como él dice, “a la huella que en mí dejaba y a sus incalculables significaciones”. Dirá que es muy posible que cada período de su vida sea el más importante y “el que contenga en sí todos los demás”. La madre le ayudó a “abarcar tantas cosas y tan contradictorias”, y no sólo a aceptar la heterogeneidad y la diversidad, sino a hacerle entender que lo aparentemente incompatible podía ser al mismo tiempo válido, y se podía

sentirlo sin miedo, porque eso era “la verdadera gloria de la naturaleza humana...”

La muerte del padre fue, pues, providencial para el “sobreviviente” Elías y quizás, de esta muerte, nace un sentimiento de culpa del que puede haberse derivado su concepción sobre ella. Esa muerte llega en el momento preciso para que la madre pueda dedicarse única y exclusivamente al hijo, sin que nadie se interponga entre ellos. La señora Canetti continúa la educación de Elías iniciada por su esposo, y con él continúa las conversaciones que solía mantener con el señor Canetti. Su condición de mujer de principios de siglo la exime de otros trabajos que no sean la tutela de los hijos y, una vez viuda, es libre de escoger su morada, y elige por fin la ciudad de su juventud, Viena, entonces centro cultural de gran importancia. Ella actúa como instrumento, como intermediaria, hasta que el hijo, habiendo sacado provecho de sus fuerzas, se aleja. Entonces queda vaciada una parte de sí y cae, antes de tiempo, en una especie de decadencia y, a merced de las influencias externas, se vuelve una pequeña burguesa insegura y hasta mezquina.

Con la muerte del padre, empieza la segunda etapa de la infancia de Elías. Tiene siete años y asume el lugar paterno con mucha energía. Se podría decir, parafraseando sus palabras, que es un niño que camina solemnemente con indumentaria de adulto. Se convierte en custodio de la señora Canetti y no la abandona un solo instante para que no se suicide. Empieza la pasión hacia su madre que lo acompañará hasta los diecinueve años, una pasión saturada de celos, esos celos que, en *Poder y sobrevivencia*, él llamó su “forma privada de pseudopoder” y que vive como parte de su naturaleza desde una “época tan temprana que sería falso esconderla”. Han resurgido, dice él, cada vez que alguien me ha resultado importante y no han sido pocos los que han sufrido esas consecuencias. Mis celos se convirtieron en algo rico y versátil en relación con mi madre. Me hicieron posible luchar contra alguien que era superior a mí en todos los sentidos: más fuerte, más sabio y también más altruista”. Se podría concluir que con su madre hizo el aprendizaje para enfrentarse a las relaciones humanas que, al parecer, son siempre luchas por el poder.

“Se apegaba tanto a mí en su soledad porque no conocía a nadie que estuviera a su altura... Si hubiera conocido a un hombre como Busoni —se refería al gran compositor que vivía cerca de ellos en Zurich— hubiera sido mi fin.” Pero el designio misterioso que presidía su destino no permitió que la señora Canetti conociera a alguien “a su altura” y se alejara de su tarea. Por otro lado, el pequeño Elías estaba allí, vigilando que no hubiera intrusos. Cuando siente que alguien se le acerca, se enferma. Del médico de cabecera, el doctor Weinstock, que se le acercaba mucho, al punto que la madre retrocedía, dice: “La llamaba “hija mía”, cosa que a mí me enferma-

ba. Contaba las veces que la llamaba "hija mía" y apenas se iba le comunicaba a mi madre: Hoy te ha llamado "hija mía" nueve veces u "hoy han sido quince". Su odio contra los pretendientes de su madre es tenaz y violento. Del Herr Professor que se enamora de la señora Canetti sabemos muy poco, lo vemos a través de los ojos del pequeño Elías que "temía que pudiera rozarlo con su barba y convertirlo en esclavo a su servicio". Es impresionante cómo Canetti desarrolla tan precozmente el temor al poder. La palabra "tocar" (que será objeto de agudo análisis en *Masa y Poder*), muy utilizada por el doctor, le hace sentir un odio como nunca había sentido antes. Su odio llega hasta lo cómico. El Herr Professor le ofrece libros de Schnitzler para congraciarse con él, pero nuestro devorador de libros llega a odiar hasta a los autores que aquél le ofrece: "Nunca he recelado tanto de un escritor como de Schnitzler en esa época." Su odio nos recuerda la misma animadversión de Kafka hacia los autores que Felice admiraba. Elías espía a la madre y a su admirador mientras toman el té. No sabe todavía "lo que pasa entre hombre y mujer", pero vigila para que no ocurra nada. En uno de sus accesos de celos delirantes, imagina abrir la puerta de la recámara del Herr Professor, abalanzarse sobre él gritando: "¿Cómo se atreve?", luego de arrancarle las gafas, tirarlas al suelo y pisotearlas: "Usted no es un médico, es un chapucero. ¡Lo he desenmascarado! ¡Abandone inmediatamente este hotel o lo entregaré a la policía!" En otra ocasión en que la familia insiste para que la señora Canetti se case, él, que está espionando tras la puerta, irrumpe en la sala amenazando: "Si te casas me tiro por el balcón." Son episodios que, por cómicos, nos hacen olvidar las consecuencias trágicas en la vida de la señora Canetti, dedicada exclusivamente a la educación de los hijos. En fin, la madre es la "presa viva", el "botín de la muerte", a la que Elías se agarra, a la que no suelta hasta que haya introyectado sus fuerzas y esté en condición de marchar solo. Esto no intenta ser ningún enjuiciamiento, es la constatación de ciertos mecanismos que el mismo Canetti demuestra conocer bien porque él mismo los pone al descubierto en el análisis de la relación Kafka-Felice (*El otro proceso de Kafka*).

En *La palabra absuelta* la señora Canetti es el personaje siberiano. Canetti nos deja un retrato inolvidable de ella y páginas extraordinarias sobre las veladas en las que juntos leen a Schiller en alemán y a Shakespeare en inglés. Cuando su madre se entusiasmaba, Elías sabía que la velada se prolongaría. "Ya no importaba que me fuera a dormir, le costaba tanto separarse de mí como a mí de ella. En aquellos momentos me hablaba como a un adulto [...] Por encima de todo le gustaba hablar de lo que le había llegado de manera indirecta, sin resistencia, y a esto se entregaba por completo. Las aletas de su nariz temblaban con vehemencia y sus grandes ojos grises no me miraban ni se dirigían a mí [...] Cuando se emocionaba, yo sentía que le hablaba a mi padre y tal vez, sin sospecharlo, yo me convertía en él [...]"

Cuando callaba, se ponía tan seria que no me atrevía a decirle palabra. Cuando, en silencio, se pasaba la mano por la amplia frente, a mí se me cortaba el aliento. No cerraba el libro, lo dejaba abierto, y así se quedaba el resto de la noche. Cuando nos íbamos a dormir, no decía las frases acostumbradas: que era demasiado tarde, que yo debería estar en la cama, que debía levantarme temprano, que mañana hay clases [...]; parecía haber suprimido lo que era su repertorio materno." [Estas veladas indignaban sobremanera a Fanny, la nana bohemia, que protestaba porque el niño, muy excitado, no podía dormir. Puso un ultimatum: o se interrumpían las veladas o ella se iba. Y, naturalmente, terminó por irse, a pesar de que todos se quedaron muy tristes.] Acerca de esas veladas Canetti concluye: "Me es imposible reproducir estas conversaciones en detalle; en buena medida forman parte de mí. Si existe una sustancia espiritual que impregna los primeros años de vida, a la que uno se refiere constantemente y que no abandona jamás, ese es mi caso." Y de su madre: "Tenía una fe ciega en ella, los personajes sobre los que me interrogaba llegaron a imbricarse tanto en mi vida que yo nunca los pude apartar. Puedo tomar distancia con respecto a cualquiera de las influencias posteriores que recibí. Pero esos personajes configuran conmigo una unidad compacta e indisoluble. Desde entonces, es decir, a partir de los diez años, se articula en mí como una especie de dogma: que estoy hecho de mucha gente de la que no estoy en absoluto consciente."

Los Canetti se trasladaron a Viena en 1913, después de una breve estancia en Suiza en la que Elías aprendió el alemán, obligado por la señora Canetti a un *tour de force* francamente excesivo y hasta cruel para un niño. "Nací —dice Elías— bajo la influencia materna de la lengua alemana, y fue precisamente por el espasmo de este nacimiento que surgió en mí la pasión que me ha unido a ambas." La lengua alemana y la madre "son en el fondo una misma cosa". Los tres años que los Canetti permanecieron en Viena fueron fundamentales para el pequeño Elías que toma contacto con la mitología griega —Prometeo es la figura que más lo impresiona— y empieza su lectura de Homero que le descubre a Ulises; y transfiere a ambos al mundo de los seres humanos. Su encuentro con Ulises es importante y definitivo. Años antes Ulises había impresionado a James Joyce, quien en una carta a Carlo Linati de 1920 —importantísima para la génesis del *Ulises*— confiesa al amigo italiano que Ulises lo había fascinado desde niño. Así el mito regresa *sub specie temporis nostri*, en la narrativa de este siglo, aun sea de manera diferente, *Auto de fe*.

En Viena asistimos a otro encuentro decisivo. En vísperas de la primera guerra mundial Elías se encuentra cara a cara con el nacionalismo y los odios raciales. El día que estalla la guerra, los niños Canetti se encuentran en Kurpark y escuchan la declaración de guerra. La gente empieza a cantar el

“Dios proteja y guarde a nuestro Kaiser” y luego “Gloria a ti en la victoria”. Al terminar esos himnos, el primogénito Canetti, quien ama a los ingleses, entona el “God save the king” en inglés. La multitud se le echa encima y lo golpea junto con sus hermanitos (el más pequeño tiene sólo tres años). Elías no olvidará nunca esas caras descompuestas por la furia. Empieza a odiar los repugnantes estribillos de la guerra, “Servia ha de morir”, “Cada tiro un ruso”, “Cada golpe un francés”, “Cada patada un inglés”. Después, durante la guerra, le acontece ver un vagón de mercancías lleno de judíos galicianos que huían de los rusos; apretados como ganado, aplastados unos sobre otros.

Siempre en Austria, asistimos a la irrupción de otro mal: el sexo. Un compañero le explica cómo vienen los niños al mundo, se lo ha dicho su madre: “Es muy sencillo —le dice— tal como el gallo monta a la gallina, así monta el hombre a la mujer.” El pequeño Elías, lleno de Schiller y de Shakespeare, se rebela: “¡No es cierto! Eres un mentiroso.” Interpela a su madre y ella que de todo habla al hijo con sinceridad, pospone el problema diciéndole que no es así y que se lo contará más adelante.

La actitud de la señora Canetti ha sido objeto de muchas críticas por parte de importantes feministas, que han hablado de castración. Sin embargo, Canetti justificará más tarde a su madre diciendo que sus reservas con respecto al sexo eran sólo aparentes, y debidas únicamente a su corta edad; agradecerá además a la madre ese tabú que lo mantuvo al margen de las peligrosas conmociones que acarrea en la vida de otras personas. “No puedo decir que haya salvado mi inocencia —dice— pues mis celos eran todo menos inocentes. Pero me conservé fresco e ingenuo para todo lo que deseaba saber.” Lo cual quiere decir que las turbaciones del sexo en una edad precoz le hubieran impedido devorar tantos libros. Concluye, sin embargo, con cierto sentido de culpabilidad: “Yo no sabía cuánto necesita la gente de esa clase de amor, ni podía imaginarme de lo que ella se estaba privando.” De hecho, si hubo castración, fue la que sufrió ella, la única en salir aminorada de ese vínculo tan fecundo para el futuro escritor.

De regreso en Zurich —después de tres años en Viena—, otras experiencias subrayan de manera indeleble las ya recibidas. Los maestros y los compañeros amplían la experiencia de Elías y el recuerdo de esta ciudad lo seguirá para siempre. Entre los maestros aparece la figura patética y siniestra del joven maestro Jules Volvier quien, sobreviviente de un grupo de estudiantes muertos en una excursión, muestra en la cara desfigurada por una cicatriz, la marca indeleble de Caín. Se configura la concepción canettiana de la sobrevivencia.

Cuando la madre, al internarse en una clínica, lo deja en Villa Yalta, una casa de huéspedes en la que viven exclusivamente mujeres, Elías libera “fuerzas que habían estado atadas por mucho tiempo”, siente cada expe-

riencia nueva físicamente, como una dilatación corporal, una liberación de límites y fronteras. Empieza a ver con ojos críticos la relación con la madre. "No sólo sabía cada uno lo que el otro hacía sino que percibía sus pensamientos y lo que daba a este entendimiento consistencia y felicidad era también su tiranía." La madre, "habiéndose decidido a dedicarnos su vida por entero, no toleraba ninguna influencia externa importante. Al querer preservar a sus hijos de las influencias externas, no se daba cuenta —observa Canetti— que ella misma se convertía en fuente última de todos los dictámenes. Yo le creía ciegamente y en cuanto se trataba de algo trascendental y crucial, esperaba su pronunciamiento como otros esperan el de un dios o su profeta". Su estancia en Villa Yalta y la lejanía de su madre lo acercan a las ciencias naturales, al arte, al problema de la libertad, etc. Se intensifica su ansiedad de conocer todo lo desconocido, lo nuevo. En fin, las vivencias que Canetti acumula lejos de su madre son tan decisivas como las que había compartido con ella. Su receptividad y su capacidad de metamorfosarse todo lo que vive es sorprendente, y la metamorfosis —a la que dedicará un importante capítulo en *Masa y Poder*— le interesa en sus múltiples facetas.

En Villa Yalta se acerca a la naturaleza, a los animales, seres carentes del poder que oprime al hombre, nunca amenazados por el poder. Se acerca al arte y descubre la pintura que la madre desconocía. La pintura florentina prefigura y en cierto sentido imprime un sello a su obra futura, a través de Ghiberti y Miguel Ángel que serán sus "maestros de constancia". El primero había empleado 25 o 30 años de su vida en las puertas del Bautisterio de Florencia, el segundo es el ejemplo de una resistencia heroica ante el poder de los papas y además lo acerca a la *Biblia* que le repugnaba por su cercanía con el abuelo. Ambos le enseñan "cuán creativa puede ser la obstinación cuando va unida a la paciencia". Cuelga en la pared de su recámara los frescos de la Sixtina, que lo acompañarán por muchos años. Ahora sabe que uno puede dedicar una vida entera a una obra: "Menos de cinco años después yo también encontré —comenta Canetti— la obra a la que quise dedicar mi vida entera." Se trata de *Masa y poder*, donde se propone conocer el "enigma de los enigmas" —la Masa— y desenmascarar el Poder que de la Masa se alimenta. Después, en Berlín conocerá, a través de Grosz la pintura expresionista a la que se entrega "sin resistencia alguna, como si fuera la verdad" . . . : "Me gustaba que fueran cosas irreverentes, terribles y despiadadas. Al ser cosas extremas las tenía por la verdad. Ninguna verdad era para mí conciliatoria, extenuada o excusadora."

De todos estos intereses que Elías adquiere lejos de su madre, ella no aprueba ninguno, quizá por celos, por no haberlos compartido. Mientras la relación se mantiene por correspondencia las cosas continúan aparentemente bien: "tras las cartas puede uno —dice Elías—, con un poco de astucia, esconderse

fácilmente". Empieza un juego parecido al que hemos visto analizado por el mismo Canetti en la relación Felice-Kafka (*El otro proceso de Kafka*). Pero, después del distanciamiento, la unión termina de manera violenta y explosiva, a causa —por supuesto— de un libro. En la riña que concluye la relación, la señora Canetti se transforma en una furia aniquiladora, destructiva, que echa por la borda todo lo que ahora absorbe a Elías. Por un momento recordamos todas las asociaciones que Elías había hecho de su madre con Medea. La señora Canetti llega a insultarlo, lo apoca, denigra su pasión por la ciencia y su incipiente amor por las plantas y por los animales.

"¿Por qué estás en el mundo? ¡Masaccio y Miguel Ángel! ¿Crees tú que el mundo es eso?" Así inicia con ferocidad. ¿Cómo podría llegar a ser hombre con esa sed de conocimiento que lo absorbía siempre más? Refiriéndose a los artistas que le interesaban, le objeta: "Tú te contentas con mirarlos y con ellos te ahorras toda lo que podrías experimentar por ti mismo. Es el peligro del arte." Y luego: "Tú no tienes el menor derecho a despreciar algo ni a admirarlo. Primero tienes que saber lo que realmente sucede en el mundo. Tienes que vivirlo personalmente." Pone en duda la autenticidad de Elías, su carácter; advierte el peligro de que el hijo se convierta en una "cabeza sin mundo" (será el título de la primera parte de *Auto de fe*), en un bibliófago, uno de los divertidísimos *Cincuenta caracteres (el testigo oidor)*, del mismo escritor búlgaro; en fin, en el sinólogo doctor Kien, protagonista de *Auto de fe*, quien renuncia a la vida para dedicarse a la Verdad que, según él, no necesita de experiencia.

Elías siente las palabras de su madre como un latigazo. Perplejo, lastimado, busca frenarla. Sin embargo, se da cuenta de que los reproches de su madre no carecen de fundamentos. Ya en Villa Yalta —en las primeras polémicas sostenidas fuera de su casa, con la brasileña Trudi Gladosh— intuye que la acumulación de saber es un peligro, que el saber se acompaña a menudo con la sed de poder, o la oculta. "Intuía —dice— cuán injusta era conmigo y cuánta razón tenía." Lanza un reto a la madre: "Mi saber no será un poder muerto, haré algo con ello que no sea para mí." *La palabra absuelta* cierra sobre esta promesa. Otros autorretratos juveniles —*La vida nueva, El retrato del artista adolescente*— concluyen con una solemne promesa, con un desafío a sí mismos. Elías concluye con una promesa solemne ante la madre; la que cumple con extrema coherencia y deja una obra para los demás, una obra "intencionada".

La ruptura con la madre marca el fin de la infancia y de la adolescencia de Elías y su salida del paraíso terrestre, porque de hecho, cuando Elías está convencido de que su estancia en Suiza —donde ha acumulado experiencias vitales que confluirán en su obra— es definitiva, la madre que teme la influencia femenina de Yalta, lo expone otra vez a un brusco cambio y lo manda a Frankfort, para que conozca la vida difícil de un país que ha perdido la

guerra. Elías deja Suiza no antes de haber vivido otra experiencia con la que completa su iniciación a la escritura. En una excursión en el valle de Lotschen, empieza esa sensibilidad a las voces que lo llevará a elegir el oído, el órgano del moralista, a preferencia del ojo, órgano del esteta. "El otorgar primacía al oído —comenta uno de sus críticos— es un tema insistente en las últimas obras de Canetti. Implícitamente el escritor está reafirmando el antiguo abismo entre la cultura hebrea en cuanto se opone a lo griego y la cultura auditiva en cuanto se opone a la estética." Afirmación muy drástica, si pensamos que los griegos otorgan importancia al oído. La ceguera es para ellos condición para la sabiduría: los aedos, Homero y el advinio Tiresias son ciegos.

Empieza ahora la vida "necesaria" de Canetti, es decir, determinada por sus propias exigencias interiores. La madre lo ha convertido en "una persona capaz de realizar todo lo que es natural". Agotado el papel de intermediaria, de instrumento, la señora Canetti queda vacía y enferma, pasando de una clínica a otra. Ahora sólo puede ofrecer lamentos y recriminaciones, como todas las mujeres una vez que han agotado su papel de inspiradoras, educadoras, salvadoras, etc. Repite como un *leitmotiv* que se ha sacrificado por un niño malagradecido y petulante. No desaparece de la escena de Elías, pero cesa de ser su modelo; su lugar lo tomará Karl Kraus, quien durante cinco años ejercerá sobre Elías una "dictadura libremente elegida". Llegará luego su futura esposa, Veza. Para ocultar su amor a Veza, de quien la señora Canetti está celosa, Elías se esconde tras el escudo de otros amores. La estrategia es antigua, la hemos visto practicada con riqueza de teoría en la Edad Media y por el mismo Dante de *La vida nueva*, quien oculta su amor a Beatriz sirviéndose de otras damas que desviarán de ella las habladoras y la curiosidad del vulgo. No sabemos cómo se haya desarrollado la relación con la madre después de 1931. Pero el escritor no le dedica ni uno de los libros que han llegado hasta nosotros. Lo que sigue a la salida de Suiza y que Canetti narra en *La antorcha al oído*, es el mantenimiento de relaciones diplomáticas, en que Elías desarrolla una estrategia defensiva autopersonal "para sobrevivir al ataque externo", que le sirve para entender más tarde (y con la ayuda también del comportamiento animal en el que está tan interesado) la táctica y el comportamiento usados por Kafka para substraerse del poder, es decir, de su madre que se ha convertido en enemiga. La estrategia que revela en sus memorias —Elías es de una gran sinceridad— es parecida a la que Kafka utiliza para substraerse de la "supremacía del próximo", con la misma tenacidad, pero sin los titubeos y sentimientos de culpa que acosaban al escritor de Praga. En su relación con la madre, Elías se hace chico, disimula, omite, recurre a mentiras cuando la omisión no basta: un mecanismo que hemos visto minuciosamente analizado en las terribles páginas de *El otro proceso de Kafka*. Empieza lo que Elías llama "guerra íntima" o "confrontación de fuerzas": la lucha por el poder de la que sale indemne después de haber absorbido las fuerzas necesarias para marchar solo.

EL POETA COMO GUARDIÁN DE LAS TRANSFORMACIONES.
 SOBRE LA REVIVIFICACIÓN DEL MITO EN ELÍAS CANETTI
 Y PETER HANDKE

Gerhard Melzer*

Allá donde no se muere,
 Donde seré elevado, allá voy.
 Quisiera Dios que no tuviera que morir.
 Ay, ¡nunca debiéramos perecer!

(Cantares mexicanos)

I

En los *Apuntes*, aquellas notas aforísticas desordenadas que Elías Canetti ha escrito desde 1942, y que sólo recientemente, en pequeñas porciones, ha ofrecido para la publicación, se encuentra, entre otras, la indicación de la muerte de un italiano de 93 años, del cual se dice que había pasado los últimos veinte años de su vida en los ferrocarriles. "Sin parar, subía de un tren a otro, y fuera de esto, no tenía hogar alguno. Como ex diputado, poseía un boleto gratuito permanente; su gran patrimonio se había desvanecido, lo único que le había quedado era el boleto. Murió, al cambiar de tren, en la estación de Turín" (A., p. 222 y ss.). Esta historia, relatada en el estilo sobrio de una información periodística, tiene algo irritante; habla de un secreto sin revelarlo. Incita la curiosidad del lector, pero no la satisface. Quedan en la oscuridad las motivaciones del viajero y las circunstancias más concretas.

No sé si Peter Handke, junto con Thomas Bernhard, el más conocido entre los jóvenes colegas austriacos de Canetti, haya leído esta historia, pero supongo que le habría gustado mucho. Una suposición así no se podría sostener bien si no se dejara asegurar por las constantes de una *poética* que coloca a Handke en una notable cercanía con las categorías básicas del pensar y escribir de Canetti. También a Handke —lo subrayó en un discurso acerca de la entrega del premio Petrarca a Ludwig Hohl— le atraen historias que "se dejan tomar y leer sin condición *a priori*, o arreglo previo"; historia tan "inau-

* Traducción de Elisabeth Siefer.

ditas como naturales”,¹ con lo cual quiere decir —y en esto se aproxima a Canetti— historias que vivifican el mito.

2

Nadie familiarizado con la obra de Canetti se sorprenderá de que esté fascinado por el mito. Ninguna lectura le gusta más que la de los mitos, dijo en una conversación con Horst Bienek (GZ, p. 96), y en los *Apuntes* confiesa: “Los mitos me alimentan” (A., p. 235). Este interés ha tenido su reflejo más sustancial en el gran ensayo de filosofía cultural *Masa y Poder*. En éste escribe, siempre bajo el punto de vista temático del título, una serie de mitos, sobre todo arcaicos. Ahora bien, no lo hace por estos mitos en sí mismos, para dar conocimiento de su existencia o para explicarlos, sino para destacar aquella sustancia mítica que vuelve a encontrar en algunos fenómenos contemporáneos.

En un sentido más profundo, sin embargo, lo que le importa es la vivencia que da origen al mito, la vivencia de una realidad que se cierra a una explicación racional y que —a pesar de esto— se siente como “verdadera”. Una experiencia así determina, por ejemplo, la relación de Canetti con el idioma alemán. El alemán fue la cuarta lengua que aprendió, mas ya de niño había estado confrontado a su sonido. “Cuando no debíamos comprender algo, los padres hablaban alemán entre sí. Ahora escuchaba estos sonidos alemanes —sólo una palabra se me explicó, y ésa era “Viena”. Fuera de esto, jamás comprendía palabra alemana alguna, pero mucho me impresionaba el hecho que no las entendía, y así, siendo niño, me iba yo —me acuerdo con exactitud— me iba a otro cuarto y me aprendía estos sonidos, como sonidos mágicos —sin entenderlos. Memorizaba estas frases con la correcta entonación, con la correcta velocidad —como un niño aprende, pues, y como todo era tan misterioso, a mí se me hacía que el alemán era el más bello idioma de todos.”² Canetti, en un principio, no experimenta el idioma alemán como un medio de comunicación, sino como un misterio, como indicio de un contexto que precisamente por su indefinición provoca una emoción; el idioma llega a ser para él —como lo ha expresado Manfred Durzak— “el umbral para una realidad vivida de modo mítico”.³

Es evidente que “mito” ya no quiere decir, en este sentido, “narración de

¹ Peter Handke, “Ein Gruss an Ludwig Hohl” en P. H., *Das Ende des Flanierens*, Frankfurt a.M., 1980 (= suhrkamp taschenbuch 679), p. 163.

² Elias Canetti, cit. según Durzak, “Versuch über Elias Canetti” en *Akzente* 17 (1970), p. 171.

³ *Ibid.*

un acontecimiento divino"⁴ sino, en cierto modo, la variante "privatizada" de ello: la representación de una vivencia individual, de una realidad mágica. Y lo que une esta variante del mito con el mito en el sentido tradicional, no es el objeto epistemológico, sino el modo no-racional, prelógico del conocer. Más tarde, cuando Canetti busca una revivificación del mito, siempre y en primer término buscará la actualización de esta vivencia, y, en el fondo, ella determina también su autodefinition como poeta.

En 1947 apunta que los mitos le importan más que las palabras; al mismo tiempo, sin embargo, esta preferencia lo obliga a una mayor responsabilidad en cuanto a las palabras: "Su integridad me es casi sagrada. Me violenta cortarlas en pedazos, y hasta sus formas más antiguas, formas que en realidad se han usado, me inspiran respeto, no me gusta arriesgarme a ninguna aventura con ellas. Lo pavoroso, lo que está *dentro* de las palabras, su corazón, no quiero arrancarlo como un sacerdote de un rito de sacrificio mexicano; esas maneras sangrientas me son odiosas. Ello [= lo pavoroso] sólo debe representarse en figuras, sólo debe referirse a ellas, nunca a la relación entre las palabras mismas. Las palabras por sí solas, sin la boca que las ha pronunciado, tienen para mí algo de vertiginoso. Como poeta, aún vivo en la época anterior a la escritura, en la época de las *llamadas*" (A., p. 85 y ss.). Se puede detectar en esta observación un pronunciamiento de rechazo frente a la independización de las palabras, frente a su separación del hablante y de su vivencia; y recurriendo a la época anterior a la escritura Canetti evoca una inmediatez de la expresión que opera con la seguridad de no sólo "nombrar" los objetos, sino de pronunciar su "esencia", su "verdad" más profunda.

Revivificar el mito como escritor —he aquí también una preocupación de Peter Handke— y como para Canetti, también para él es condición la identidad de penetración místico-mágica de la realidad y su transformación en sonido del lenguaje. Así se dice, por ejemplo, en *Historia de niños*, de Handke, que sólo el instante místico contiene el mito, "la narración eterna" (K. p. 91). La *Historia de niños* describe tres de tales instantes, y están correlacionados con nombres que llegan a ser *especiales* por la intensidad de la vivencia. El motivo del nombre en su naturaleza doble de asignación exterior e identificación incambiable de la identidad, desempeña un papel importantísimo en ambos autores. Contiene la indicación de un problema más general: a la autorreferencia vertiginosa de las palabras, de la cual habla Canetti, ambos autores oponen el modelo de un uso del lenguaje que reúne las palabras en historias de obligación existencial y de validez duradera, en historias mitológicas, pues.

El drama de pérdida y recuperación del mito se realiza en Canetti, entre otras cosas, en su relación con su propio nombre; en Handke se encuentra en el contexto temático mayor de su tetralogía *Lento regreso* que comprende,

⁴ Wilhelm Dupré, "Mythos" en *Handbuch philosophischer Grundbegriffe*. Ed. por Hermann Krings, Hans Michael Baumgartner y Christoph Wild, vol. 2, München, 1973, p. 350.

fuera de *Historia de niños* y el cuento del título, el ensayo poético *La enseñanza de Sainte Victoire* y el poema dramático *Sobre las aldeas*.

A la edad de cuatro años (véase GZ, p. 104 y ss.), Canetti se entera por una compañera de juego que él tiene un nombre cómico, pues, pensándolo bien, debería volar hacia el cielo en un carro ígneo. O sea, la niña proyecta en el compañerito la leyenda judía de apoteosis del profeta Elías, sólo que el procedimiento de la proyección queda sin ser comprendido: Canetti toma literalmente la indicación; está encantado y entusiasmado, porque cree que él mismo puede volar hacia el cielo. Y mayor es el desengaño después cuando, primero por la madre y luego por el abuelo, se entera de que lo que él había relacionado con el nombre de manera espontánea, no le sucede a él de modo concreto.

Sólo décadas más tarde se le vuelve a regalar el secreto místico de su nombre. Cuenta esto en un episodio de su relato de viaje *Voces de Marrakesh*. Por casualidad ha conocido a un joven árabe que insiste molestándole en pedirle una carta de recomendación. Por fin, también es presentado al padre del joven, con el cual, a diferencia del hijo pesado, no puede entenderse en un idioma común. Sólo dice su nombre, y ahora acontece algo que Canetti narra impresionado: el viejo árabe busca indagar, al pronunciar el nombre que acaba de oír por primera vez, la existencia de su portador: “¿El-lí-as Ca-net-ti? repetía el padre interrogando, en tono oscilante. Murmuraba el nombre algunas veces, separando bien las sílabas. En su boca, el nombre llegó a ser más importante y más bello. Él no me miraba mientras tanto, sino se quedaba contemplando, como si mi nombre fuera más importante que yo, y como si valiera la pena de ser investigado. Generosamente él lo pesaba unas cuatro o cinco veces; sentía como si oyera el sonar de pesas. No tenía preocupación, él no era un juez. Yo sabía que él iba a encontrar el sentido y el peso de mi nombre, y cuando ocurrió esto, me miró de nuevo y rió en mi cara” (St., p. 76 y ss.).

La manera en que al árabe se le revela la existencia por el nombre recuerda, sin lugar a dudas, la fascinación temprana de Canetti por el idioma alemán. En ambos casos la lengua es experimentada como la concretización de un sentido que, aunque escondido, es evidente. Es esta unidad mítica de la palabra y el significado la que busca también Peter Handke, y como Canetti, la ve amenazada por la independización del lenguaje, por el uso ritualizado de palabras y nombres a los cuales ya no corresponde ninguna vivencia personal. En este sentido, por ejemplo, en el poema dramático *Sobre las aldeas* una vieja se queja de que de la aldea, como espacio de la vida de la comunidad, sólo se haya quedado la palabra. “Donde estaba el centro, ahora han puesto un letrero que dice ‘Centro del pueblo’. También todos los senderos entre los campos ahora tienen letreros y se llaman según los ricos que llegaron recientemente y que tienen sus residencias allá y que

pagan los grandes impuestos. Del municipio sólo existe la oficina, y el edificio tiene las mismas ventanas de negocio que la caja de ahorros de al lado" (ÚD., p. 64).

Un valor similarmente dudoso les asigna el geólogo Sorger, figura central de la narración *Lento regreso*, de Handke, a los términos de su ciencia. "A Sorger... siempre le podían volver a aparecer como un alegre engaño las fórmulas de su ciencia, a pesar de que estaba convencido; sus ritos de captación del paisaje, sus acuerdos de descripción y de nomenclatura, sus conceptos previamente establecidos del tiempo y de los espacios —todo esto le parecía dudoso." (LH., p. 18). Cuando tiene conciencia de esta inseguridad, surge una sensación de *irrealidad* que se manifiesta en la tetralogía de Handke como una entre varias temáticas dominantes. A la irrealidad solamente mediatizada se opone la inmediatez utópica que o bien evoca la anonimidad del "origen" (ÚD., p. 34 y ss.) o quiere fundar de nuevo la unisonidad mítica entre los nombres y los portadores de nombres. Así, el geólogo Sorger, a lo largo de su estancia en Alaska, renuncia a los medios y términos de su ciencia y se apropia de una manera muy personal del paisaje que en un principio había querido medir. Se hunde en él, lo contempla, descubre —como se dice— su "rostro" y hasta encuentra, al fin, los nombres para unos fenómenos que no sólo designan a éstos, sino que expresan también su propia relación con ellos. "A pesar de que la corriente, hasta en verano, era impenetrablemente fría, de repente Sorger tuvo una visión como si nadara en ella. Se sumergía y bañaba feliz. En épocas pasadas, ¿los ríos no habían representado a los dioses? "Agua bella", dijo, y luego se dio cuenta que acababa de bautizar al río" (LH., p. 73.)

Por otra parte, a los nombres indiferentes y gastados, les llega una plenitud de significado, y ese proceso va creciendo, cuando se les puede aplicar una vivencia. En la *Historia de niños*, por ejemplo, son tres los nombres de lugar que —a través de su conexión con instantes de introspección mística— liberan al mito. Uno de estos nombres designa una calle por la cual el adulto pasa a diario cargando a su hijita que no puede andar. "En la repetición casi diaria la niña dejó de ser un bulto que cargar, y se transformó en parte del cuerpo de su cargador, y aquel nombre *Square des Batignolles*, a través de las tardes, se convertía en un nombre de lugar que, sólo como nombre, para el adulto está puesto por un momento eterno con la niña" (K., p. 28).

El procedimiento que prepara este instante mítico es concebido por Handke como una transformación; y de modo similar en Canetti ya aparece correlacionado al mito y a la metamorfosis. En ambos casos la transformación

tiene como objetivo la revivificación de modos míticos de pensar y de actuar, y ambos autores oponen esta categoría de la transformación, con intención crítica, a la civilización, a ciertas tendencias del desarrollo del proceso civilizador; la oponen a la división del trabajo, a la especialización, al aislamiento social y a la pauperización espiritual.

Según Canetti, vivimos en un mundo que prohíbe cada vez más la transformación porque actúa en contra del objetivo totalizador de la producción, que sin reservas reproduce los medios para su autodestrucción, buscando ahogar al mismo tiempo lo que tal vez exista aún como cualidades del hombre, lo que pueda obrar en contra... (GW., p. 285 y ss.). No se diferencia mucho el diagnóstico de Handke; él lo concentra en la imagen de la máquina automática que varias veces surge en la tetralogía *Lento regreso*. Así, por ejemplo, una ciudad de la costa occidental estadounidense le parece al geólogo Sorger después de su partida de Alaska "como una máquina, de la cual se mantenían alejadas las complicaciones; si bien existían una especie de felicidad y una especie de seriedad; pero la felicidad fue comprendida sólo como la falta de consecuencias, y como seriedad se entendía el ser obligado a quedarse apartado "así no más". Ambos casos se producían entre otros y ya no constituían algo particular. Sobre todo, aquí ya no parecía que hubiera algo que hacer para nadie. La ciudad estaba automatizada discretamente, como si fuera para toda la eternidad. Sólo en algunos lugares, aún, estaban reparando algo. La ciudad estaba terminada, los días y las noches, por decirlo así, se conmutaban, sin el crepúsculo de los viejos tiempos inseguros; y desde el interior de la máquina venía... por un aparatito cualquiera, garantizada para toda necesidad, una respuesta sonora que guiaba en adelante" (LH., p. 115).

En un mundo como el que está dibujado aquí —si bien de modo agudizado— todas las manifestaciones de vida parecen empobrecidas, congeladas, como apartadas; la capacidad de transformación del hombre, en la que Canetti reconoce la característica básica antropológica absoluta, parece agotada, parece haber llegado a un punto final. Surge, en el sentido de Handke, aquella irrealidad, que quiere ser neutralizada por medio de la transformación. "La transformación" escribe Handke en su cuaderno de apuntes, "llega a ser necesaria cuando algo, que uno consideraba como real, cesa de ser real; si la transformación se logra, otra cosa llega a ser real, si no se logra, uno se hunde" (B., p. 113).

Lo que significa la transformación, esto puede ser reconocido, también, en la observación de lo que la obstaculiza. Viéndolo así, puede ser interesante indicar que Canetti y Handke utilizan de modo coincidente el complejo metafórico de la *máscara* para designar la vida rígida y reducida. De Canetti se sabe que el concepto de la "máscara acústica" está en el centro de su teoría del drama; una definición más generalizada que apunta a la

sustancia antropológica del concepto de la máscara, la da en su obra *Masa y Poder*, donde define la máscara como estado final radicalizado de la transformación: "En lugar de una mímica siempre en movimiento que jamás se queda fija [la máscara] mete el contrario absoluto, una perfecta rigidez y constancia. . . Una vez que está allá, no se muestra nada que comience, nada que sea aún un enfoque inconsciente sin forma. La máscara es precisa, expresa algo bien definido, ni más, ni menos. La máscara es rígida: lo que ha sido definido, no se cambia" (MM. II, p. 113).

Pero la máscara no sólo es rígida, como subraya Canetti; también oculta. Quien se pone una máscara no quiere ser reconocido; se aparta de sus congéneres, ya no dejando que ellos lean su rostro, y a menudo ni él mismo sabe cómo ese rostro antaño se veía. La máscara, en cierta medida, aparece como signo de un estado de enajenación y autoenajenación y, al mismo tiempo, expresa la tendencia a *fixar* este estado. Como si Handke hubiera querido poner de relieve el motivo de la máscara, siempre aparece en su tetralogía cuando se trata de indicar una limitación y enajenación, una discordia y simulación, rigidez e irrealidad. Al geólogo Sorger en el estado de enajenación se le desfigura el paisaje, al cual penetra con su sentir, y se convierte en una mueca rígida, como si se tratara de bastidores (LH., p. 84); en la *Enseñanza de Sainte Victoire* se habla de la "rigidez bélica", y en tal correlación con la guerra y la hostilidad, el motivo de la máscara aparece también en el poema dramático *Sobre las aldeas* (véase UD., p. 75).

Mientras que así se asignan los puntos finales de las transformaciones, el acto mismo de transformación se realiza como un *convertirse en rostro*, y puede referirse a la cara propia, a la ajena y también —en transposición metafórica— a la "cara" de un paisaje. En este proceso empieza a moverse lo que se había fijado como máscara, y se neutraliza la separación, que había sido su efecto. En un sentido último, el término de la "transformación" quiere decir "apertura y amplitud, flexibilidad y comprensión".⁵

Canetti reconoce en el proceso de la transformación la tentativa de mantener abiertos los accesos entre el hombre y todo ser vivo, Handke toma el mismo procedimiento, citando a un filósofo desconocido, como el "deseo de reconciliación", que viene del anhelo del otro" (SV, p. 25). Canetti habla de un proceso "misterioso" (GW., p. 286), colocándolo en la cercanía de la empatía; también se puede pensar en formas de apropiación mística.

Parece evidente que hay que buscar las raíces de lo que aquí se entiende como transformación, hay que buscarlas en el pensamiento mítico. Si se define el mito con Ernst Cassirer en el sentido que disuelve lo definitivo

⁵ Hans Feth, *Elias Canettis Dramen*, Frankfurt a.M., 1980 (= Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft 2), p. 17.

del acontecer en la libertad del actuar,⁶ entonces la transformación, en esta perspectiva, apunta hacia la "entrega a la impresión",⁷ a experimentar el encuentro con otros hombres, con animales y con todos los objetos, e incluye, en última instancia, la capacidad de "sentirse uno con todo lo que está vivo".⁸

En los mitos de los aborígenes australianos Canetti encuentra ejemplos tempranos de tales transformaciones. Así, por ejemplo, un hijo siente "la antigua herida de su padre en la misma parte del cuerpo donde el padre la ha recibido" (MM., I, p. 70). Parecido a un hombre que siente en su propio hombro la banda en la cual la mujer carga a su niño. Mas se nos informa no sólo de la participación en irritaciones corporales de otros seres humanos, sino también de empatía en animales. "Un avestruz se rasca atrás en la nuca con la pata, donde le está picando un 'piojo'. El bosquimano siente lo mismo en la propia nuca, allá, donde el avestruz se rasca" (MM., II, p. 70).

Lo que le interesa a Canetti en estos casos no es su importancia en la historia de los mitos, sino su substrato mítico. Podría éste comprenderse como la capacidad de salir de las limitaciones de la persona; como la disposición no sólo a transformarse a sí mismo, sino también a crear espacio para otros hombres, para animales, paisajes y objetos. Quien los experimenta y los acepta por transformación, pone resistencia al estrechamiento de la vida a causa de la especialización y la tecnocracia.

Dentro de esta perspectiva actual, también Handke narra actos de transformación, y lo que le importa, igual que a Canetti, es recobrar una dimensión del conocimiento que neutraliza la separación entre sujeto y objeto.

Justo en el encuentro casual con un hombre del todo desconocido, al geólogo Sorger le sucede aquella transformación que había anhelado en vano en el estado de enajenación y autoenajenación. Un hombre le dirige la palabra en el aeropuerto de Nueva York, y juntos toman un taxi al centro. "Disculpe", se dirige el hombre a él, antes de que se separen, "tenga tiempo para mí. Necesito su buena voluntad. Usted tiene un aspecto tan disponible" (LH., p. 161). Se citan para la cena, mas la capacidad de Sorger para la participación se vislumbra ya antes: de repente logra presentarse la cara del forastero (LH., p. 163). La cena, entonces, se desarrolla para llegar a

⁶ Cf. Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, 2a. parte: Das mythische Denken, Darmstadt, 1953, p. 65.

Existe una traducción al español: Cassirer, Ernst, *Filosofía de las formas simbólicas*, México, FCE, 1971-72; vol. 1: *El lenguaje*, 1971; vol. 2, *El pensamiento mítico*, 1972.

⁷ *Ibid.*, p. 47.

⁸ Erich Fromm, *Haben oder Sein. Die selischen Grundlagen einer neuen Gesellschaft*, Stuttgart, 1976, p. 168. Existe una traducción al español: *¿Tener o ser?*, México, FCE, 1980.

ser una "fiesta" de la transformación, en la cual Sorger, abierto para el otro y sus problemas existenciales, recibe dentro de sí al forastero y su verdad, hasta que se funde con él en una especie de "*unio mystica*": "Sorger contemplaba al que comía y sentía, aprendiendo de él, cómo un calor invadía su frente. Su cara fue cubierta por la del otro, y al final ya no había otro" (LH., p. 177).

Son los mitos los que desde siempre cuentan tales transformaciones. Y a más tardar, desde que los mitos han sido fijados por escrito, también los poetas tienen parte en su tradición. En este sentido Canetti, al indicar al poeta la tarea de ser el "guardián de las transformaciones", se une a un largo ejercicio que sólo ha sido contrarrestado, con bastante eficacia, por la Ilustración europea. Ahora bien, Canetti ya no ha de enfrentarse a los *logros* de la Ilustración, sino a las consecuencias de su estrechamiento racionalista utilitario, o sea a un mundo "que nada ve sino las extremidades hacia las cuales se avanza con una especie de limitación lineal que somete toda la fuerza a la fría soledad de las extremidades, despreciando, sin embargo, y borrando todo lo que está al lado, lo múltiple, lo esencial, lo que no se ofrece como ayuda para alcanzar la extremidad" (GW., p. 285).

En contra de esta unidimensionalidad, Canetti diseña la imagen del poeta como guardián y heredero del mito, el que no tiene interés sólo en aspectos parciales, sino en el "mundo", en su totalidad y flexibilidad. En esto debe apropiarse, por una parte, la herencia literaria de la humanidad, "que es rica en transformaciones" (GW., p. 283), "seguir ejerciendo... el don de la transformación" (GW., p. 286). "En el mito", subraya Canetti, "en las literaturas tradicionales él aprende y ejerce la transformación". Es cierto. "No es nada [= el poeta] si no la aplica sin cesar en su medio. La vida de mil formas que penetra en él; que permanece separada para los sentidos, en todas sus formas de aparición, no se cristaliza dentro de él para dar un mero concepto, sino le da fuerza de enfrentarse a la muerte, así llega a ser algo general" (GW., p. 290).

El poeta, en esta perspectiva, no sólo aparece como un "guardián de las transformaciones", sino al mismo tiempo se convierte en un *rebelde* contra la muerte; quien conozca a Canetti sabe que con esto está formulando el postulado central de su vida y de sus escritos. Resistiendo contra la muerte, el poeta llega a ser un *sobreviviente*, de manera especial: no sobrevive en la vida, sino en la obra, y con esto se distingue del poderoso, para el cual el momento de sobrevivir es el momento del poder (MM. I, p. 249). Es una de las tesis centrales de *Masa y poder* la que el poderoso necesita la sobrevivencia masiva; la genuina correlación entre masa y poder es la de sobrevivir. Esta relación comprende un dilema que, en un principio, no puede resolver Canetti: el hartazgo del vencedor, su contento, su largo placer en la digestión. Algunas cosas hay en las cuales uno no debería convertirse,

pero lo único que *jamás* debe ser uno, es un vencedor. Pero uno lo es, uno es vencedor sobre cada hombre a quien uno conoce bien y a quien uno sobrevive. Vencer es sobrevivir. ¿Cómo hacerlo? ¿Cómo seguir viviendo y, a pesar de esto, no ser vencedor? (A., p. 123).

Canetti no ha encontrado respuesta a esta cuestión que no sería más que un deseo, una esperanza, pero por lo menos él puede fundar esto en una continuidad de desear y esperar, como justamente el mito la conserva. "Mi mayor deseo sería" —así ha dicho Canetti varias veces— "que me leyeran aún dentro de cien años" (GZ., p. 95). No es vanidad lo que se expresa en esta espera, sino la esperanza de superar la muerte física por medio de la obra; "dejar algo, a cambio de todo lo que uno ha recibido y lo que es la substancia espiritual, algo que sea lo suficientemente bueno para durar, y para llegar a ser la substancia para los hombres posteriores" (GZ., p. 101).

Lo que se ha formulado como una esperanza para la obra propia, recibe su legitimación de la sobrevivencia de otras obras. Éstas le parecen a Canetti tentativas, no de conservar a los hombres mismos, sino la memoria, el *recuerdo* de ellos, y en estas tentativas reconoce "lo más grande que ha logrado la humanidad hasta ahora" (A., p. 119). Por eso la valoración de *La Odisea*, de la epopeya de Gilgamesh y de muchas otras obras de la literatura universal, cuyos autores han sobrevivido "no con el propio cuerpo caduco, sino con lo creado".⁹ Con el ejemplo de Stendhal, que cuenta entre sus grandes modelos, Canetti trata de definir la importancia de la "inmortalidad" literaria: "Significa que uno va a estar allá cuando todos los demás que han vivido en la misma época ya no estarán. No es que uno quiera hacer un mal a los vivientes como tales. Uno no los aparta de su camino, uno no hace nada en contra de ellos, uno ni siquiera se enfrenta a ellos en la lucha... uno escoge la sociedad de aquellos a los cuales uno mismo va a pertenecer: todos aquellos de las épocas pasadas cuya obra aún hoy está viva, los que hablan a uno, uno aún hoy vive de sus obras, se alimenta de ellas. La gratitud que se siente hacia ellos, es una gratitud hacia la vida misma" (MM., I, p. 310 y ss.).

Sobrevivir y no ser, sin embargo, vencedor, esto significa ahora: continuar como escritor el proceso de recuerdo e inscribirle aquellos momentos de transformación que contienen la substancia mítica de la vida. Handke lo ha expresado un poco diferente para sí; mas quiere decir algo bastante parecido, cuando anota en su diario: "Un sentido del arte está del todo claro: el tiempo no debe pasar "nada más así" (B., p. 106). Hay que asir lo que está desapareciendo, y, en la concepción de Handke, esto puede ser todo lo que no es transformado en una *realidad*. En este sentido, Handke compren-

⁹ Horst Bienek, "Rede auf Elias Canetti. Anlässlich der Verleihung des Nelly-Sachs-Preises am 14.12.1975 in Dortmund" en *Literatur und Kritik* (1976), H. 108, p. 453.

de, en la *Enseñanza de Sainte Victoire*, los cuadros de Cézanne como "realizaciones" que han surgido a través de la contemplación de los objetos respectivos." Es que, al principio, Cézanne ha pintado imágenes del horror. Pero con el tiempo, su único problema llegó a ser la realización... de lo terrestre puro, inocente: de la manzana, de la roca, de un rostro humano. Lo real fue entonces la forma lograda; que no lamenta el perecer en las vicisitudes de la historia, sino que transmite un ser en paz. —No se trata de otra cosa en el arte" (SV., p. 21). En esto, el artista aparece como el "salvador", y el hecho de que sean los momentos de transformación los que conjura en una forma, para transmitirlos al "recuerdo de la humanidad"—, surge de una vivencia infantil en la cual reconoce Handke posteriormente una analogía con este procedimiento de transformación y salvación.

Describe cómo, en aquel entonces, lo "sagradísim", aquel tabernáculo de la liturgia católica en el cual se conserva el cáliz con las hostias, para él era lo *realísimo*. "Lo real también tenía un instante que se repetía: o sea cada vez que, por así decirlo, las partículas de pan hechas el cuerpo de Dios por las palabras de la transustanciación, se encerraban, junto con su cáliz, dentro del tabernáculo. El tabernáculo dio una vuelta abriéndose; el objeto, el cáliz, era puesto en el brillo coloreado de su caverna de tela; el tabernáculo, dando otra vuelta, se cerraba otra vez —y ahora el deslumbrante esplendor dorado del cóncavo cerrado... y así veo ahora las "realizaciones" de Cézanne (sólo que me levanto ante ellas en vez de arrodillarme): transformación y conservación de las cosas en peligro— no en una ceremonia religiosa, sino en una forma de fe, que fue el secreto del pintor" (SV., p. 84).

Como salvador del instante mítico se salva a sí mismo: llega a ser llevado, entonces, como el geólogo Sorger de la narración *Lento regreso*, no por la exaltación de su inmortalidad, sino por la inmortalidad *del hombre* (véase LH., p. 196). "Yo creo en este instante", afirma Sorger, substituyendo al artista, "escribiéndolo" ha de ser mi ley" (*ibid.*) Parece que Canetti quiere completar esto cuando subraya que si bien es la ley *propia* del poeta, "pero no está hecha específicamente para él" (GW., p. 290). Ambos, en el fondo, se refieren a la ley del mito, como lo ha formulado, para sí, Handke: "No eterno retorno, sino eterno comienzo" (B., p. 109). Conjurar el "eterno comienzo": esto puede significar, también, inventar, cada vez de nuevo, el *enigma*. Nova anuncia esta idea en el monólogo final del poema dramático *Sobre las aldeas*, no sólo como tarea para el artista, sino como un llamado a todos: "Descifrad el enigma que pone en relieve, al mismo tiempo, el *único* enigma que somos nosotros mismos que nos despertamos cada mañana y nos acostamos cada noche" (UD., p. 100 y ss.).

En este sentido, la historia de Canetti del viajero permanente nos entrega el enigma de sus transformaciones: sólo tenemos que aceptarlo.

*Explicación de las siglas*1. *Obras de Elias Canetti*

- A = *Aufzeichnungen 1942-1972*. Frankfurt a.M., 1978 (= BS.580).
- GW = *Das Gewissen der Worte. Essays*. Frankfurt a.M., 1981 (= Fischer Taschenbuch 5058). Existe traducción al español: *La conciencia de las palabras*, México, FCE, 1981 (= Col. Pop., 218).
- GZ = *Die gespaltene Zukunft. Aufsätze und Gespräche*, München, 1972 (= Reihe Hanser, 111).
- MM = *Masse und Macht*, 2 tomos, München, s.a. (= Reihe Hanser 124/125). Existe traducción al español: *Masa y poder*. Barcelona, Muchnik, 1977.
- St = *Die Stimmen von Marrakesch*, 5a. ed., München, 1972 (= Reihe Hanser 1). Existe traducción al español: *Las voces de Marrakesh*, Valencia, Pretextos, 1981.

2. *Obras de Peter Handke*

- B = "Ein später Frühling und ein früher Sommer aus der Geschichte des Bleistifts" en *Akzente*, 29 (1982), pp. 97-113.
- K = *Kindergeschichte*. Frankfurt a.M., 1980 (*Historia de niños*).
- LH = *Langsame Heimkehr*. Erzählung, Frankfurt a.M., 1979 (*Lento regreso*).
- SV = *Die Lehre der Sainte Victoire*, Frankfurt a.M., 1980. (*La enseñanza de Sainte Victoire*).
- ÜD = *Über die Dörfer*. Dramatisches Gedicht, Frankfurt a.M., 1981. (*Sobre las aldeas*).

MÁSCARA Y METAMORFOSIS. LA OBRA DRAMÁTICA DE ELÍAS CANETTI

*Manfred A. Schmid**

Canetti, en el fondo, siempre se ha considerado a sí mismo un dramaturgo.¹ Su preferencia por lo dramático tiene un alcance tal, que los límites entre los géneros tradicionales llegan a diluirse,² por lo cual se puede decir que Canetti es un “dramaturgo en sus obras épicas, en sus ensayos, y hasta en sus libros científicos”.³ Dada esta penetración del elemento dramático en toda su obra, se entiende la ausencia de obra lírica en un autor que ha demostrado ser maestro en casi todos los ámbitos de la creación literaria; Canetti explica que “el lenguaje, en el que uno ha cobrado demasiada seriedad, no permite hacer poesía”.⁴

No se puede negar, sin embargo, que los dramas de Canetti son los que menos se han tomado en cuenta, y prueba de ello es que actualmente casi todos los libros de este Premio Nobel de literatura de 1981 están traducidos al español, con excepción de sus dramas.* Aparentemente se repite la historia de la recepción literaria de Canetti en el ámbito lingüístico alemán; de nuevo vale: “Esas fueron las cosas que más tiempo han tenido que esperar.”⁵

Los motivos principales del retardo en la recepción de sus obras de teatro tienen que ver con la esencia de su dramaturgia. En un principio se debe constatar que Canetti ha elaborado una dramaturgia propia, difícil de ubicar en lo conocido hasta entonces, a modo de un monolito errático. Canetti confesó hace poco que en los años treinta, cuando empezaba a trabajar en el género dramático, “no tenía experiencia con el teatro” y que “estas cosas las había inventado”, lo que él sentía como una “desgracia” y como “dificultad”,

* Traducción de Elisabeth Siefert.

¹ “Mi modo de sentir las cosas es en primer lugar dramático. Así, lo dramático es lo que se encuentra más cerca de mí. Mis obras dramáticas son, en realidad, lo más importante que he hecho.” E. Canetti, citado según “Elías Canetti, Nobelpreisträger für Literatur” en *ORF Nachlese*, 12 (1981), p. 25.

² “Sí, así es, yo nunca he sentido la diferencia entre los géneros como era usual hacerlo.” E. Canetti, citado en *ORF Nachlese*, loc. cit., p. 27.

³ Wolfgang Kraus, *apud ORF Nachlese*, loc. cit., p. 25.

⁴ Elías Canetti, *Aufzeichnungen 1942-1948*, München, dtv, 1969, p. 26.

⁵ En el lapso entre la redacción de este texto y la publicación del *Anuario de Letras Modernas*, se han publicado versiones españolas de las obras dramáticas de Canetti, en una edición a cargo de Muehnik Editores. (Nota de la Redacción).

⁶ Elías Canetti, *apud ORF Nachlese*, loc. cit., p. 25.

pues existía el peligro de que “ello se convirtiera en algo autónomo”.⁶ Su primer drama, *Las bodas*,⁷ terminado en 1931/2, significativamente se presentó, por primera vez, 30 años después de haber sido escrito. La obra dramática de Canetti, retrospectivamente, demuestra ser original y revolucionaria. En muchos aspectos puede considerársela una anticipación de dramaturgias desarrolladas por otros autores muchos años después. Theodor W. Adorno, por ejemplo, caracteriza *Las bodas* como “eslabón intermedio histórico-literario entre el expresionismo, al que ya se consideraba como algo pasado, y el actual teatro del absurdo”.⁸ Canetti está de acuerdo con Adorno y afirma, refiriéndose a la dificultad del público contemporáneo con sus obras de teatro, lo siguiente:

Por otra parte, también puede ser que las obras —desde el punto de vista formal y estructural— iban más allá de su tiempo, o sea, ahora se conoce el drama absurdo, y las cosas en cierta medida absurdas que aparecen en mis obras ya no me parecen tan confusas y faltas de sentido, como les hubieran parecido antes a la gente. En este aspecto, el desarrollo del drama ha recuperado mucho, y las obras ya no tienen un efecto tan loco. Hace 20, 25 años, hubieran parecido muy locas.⁹

También el segundo motivo que menciona Canetti tiene que ver con la propia concepción dramática de él. Observa que originalmente había escrito sus dramas “para ser leídos”, y en primera línea fue él mismo, educado en el gran ejemplo de Karl Kraus, que los leía con gran maestría.¹⁰

A partir de esta circunstancia, se explica la reserva a realizarlas escenificadas, ya que “si se ha visto a Canetti mismo, como lector, como actor, que de manera soberana se transforma acústicamente en todos sus personajes, entonces queda claro: no es posible una realización más impactante en el escenario que su lectura.”¹¹

A pesar de estos obstáculos, Canetti insiste en que se ocupen más de sus dramas, ya que él los considera la parte más importante —y más abandonada— de su creación literaria. A lo largo de los años, el autor ha escrito más obras de teatro, pero condiciona su presentación a la recepción adecuada de sus dramas ya publicados: *Las bodas*, *Comedia de la vanidad* y *Los aplazados*. Cuando se los reciba apropiadamente —explica— publicará los nue-

⁶ *Ibid.*

⁷ Elias Canetti, *Dramen*, Frankfurt a.M., Fischer, 1978.

⁸ *Apud Zeugnissammlung Staatstheater Braunschweig*, Braunschweig, 1965, p. 1.

⁹ *Apud ORF Nachlese*, loc. cit., p. 27.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Peter Demetz, “Elias Canettis Weg ins Exil. Vom Dialektstück zur philosophischen Parabel” en *Literatur und Kritik*, 108 (sept, 1976), pp. 459-460.

vos.¹² Canetti nunca ha buscado la fama momentánea del mercado de libros y está dispuesto a esperar mucho tiempo:

Siempre me había propuesto no publicar un libro que no pudiera aspirar a persistir. Por eso publiqué poco y dudé mucho antes de decidirme. Quiero tomar en serio a mis lectores. Mi mayor deseo sería seguir siendo leído aún dentro de cien años. Podría parecer ridículo ahora, pero para mí es serio. Este deseo también lleva implicaciones prácticas. Se imponen unas medidas mucho más estrictas para todo.¹³

Canetti, sin embargo, no sólo ha escrito, entre tanto, nuevos dramas que esperan su publicación, sino que parece haber concluido, también, su teoría dramática:

En *Masa y poder* ya existe una gran parte sobre la metamorfosis, y ésta sólo está iniciada, mas no desarrollada. Ahora bien, la continuación --de la que he estado ocupándome durante tantos años-- contiene también una teoría dramática propia... Espero poder terminarla antes de morir; y si no, se encontrará una teoría de la dramaturgia completa en mi herencia. Ideológicamente ya está del todo desarrollada. Esto, claro, no sólo se refiere al drama, sino que trata de las formas primitivas del mismo en los llamados pueblos naturales, donde están los orígenes de estas cosas, donde probablemente los sucesos dramáticos se sienten con mucho mayor intensidad que entre nosotros, e influyen más en la vida: todo esto está incluido en mi teoría del drama.¹⁴

Mientras no dispongamos de las piezas teatrales que faltan, y mientras no se haya publicado la teoría dramática de Canetti, el acercamiento a su obra no dejará de ser parcial. Es posible, no obstante, analizar algunos de los elementos centrales de su obra teatral y hallar las tramas fundamentales de su técnica dramática.

En su obra dramática, Canetti parte de las "constelaciones de figuras extremas", que --de manera análoga a la música-- trata "como temas". La "máscara acústica" es el principio lingüístico de la creación literaria de Canetti,

12 "Sí, he escrito más dramas, pero no los he publicado, ya que deben representarse primero sobre el escenario los tres dramas que ya publiqué; es necesario que exista yo en el mundo también como dramaturgo. En otras palabras, existo, pero no existo como dramaturgo... los planes concretos consisten en que -- cuando se hayan escenificado estos tres dramas, que cuenten estas representaciones, que yo las pueda aprobar -- entonces presentaré el siguiente drama. Este será publicado inmediatamente (y mi editor ya lo está esperando). Es decir, que hasta ahora yo cuento tres -- además de los tres conocidos -- y ellos serán publicados poco a poco. Ya sea que yo viva todavía -- o posteriormente." E. Canetti, *apud ORF Nachlese*, loc. cit., p. 29.

13 Horst Bienek, "Rede auf Elías Canetti. Anlässlich der Verleihung des Nelly-Sachs-Preises am 14.12.1975 in Dortmund", en *Literatur und Kritik*, 108 (sept., 1976), p. 451.

14 *ORF Nachlese*, loc. cit., p. 28.

mientras que la "cita acústica" sirve para desenmascarar los personajes. El fenómeno del "salto de máscaras", finalmente, le permite al dramaturgo representar visualmente el proceso de "metamorfosis" o "transformación". A continuación se desarrollan estos elementos principales de la dramaturgia de Canetti.

¿Por qué esta preferencia del autor por el género dramático? En un aforismo del año de 1942 trata de dar una respuesta: "De todas las posibilidades que tiene el hombre de resumirse, el drama es la menos engañosa",¹⁵ dice en forma categórica. Con esta definición tenemos una clave para su concepción literaria. Con esta interpretación Canetti se acerca —sin mencionarlo de modo explícito— a la identidad de dos conceptos aristotélicos: *poiesis* y *mimesis*.¹⁶ Aristóteles caracteriza la poesía en su verdadero sentido como la representación mimética de la realidad humana, de "caracteres, pasiones y acciones".¹⁷ Pero en el caso de Canetti, el género lírico no pertenece a la "poiesis" auténtica, porque carece de la "mimesis". Las dos posibilidades de la creación poética —según la definición aristotélica— son el drama y el epos. Al igual que Canetti, también Aristóteles ve en el drama su más pura expresión y advierte a los autores épicos que no deben hablar de su propia persona, sino que tienen que concentrarse en la representación mimética de sus personajes: "El poeta debe hablar lo menos posible de su propia persona, porque cuando lo hace, no es un *mimetos*."¹⁸ En este contexto alaba a Homero como el único épico que ha cumplido con la ley de la "poiesis" auténtica (mimética), es decir, después de una corta introducción deja salir un hombre o una mujer que hablan.¹⁹ Esa autenticidad de la representación evidentemente también es el criterio que condujo a Canetti a considerar el drama como la forma "menos engañosa" de todas las posibilidades artísticas del hombre. Esto se verá con más claridad cuando tratemos la exposición de su técnica de la "cita acústica".

La tarea principal del autor —según Canetti— es la representación mimética de la verdad; pero la verdad, dice en uno de sus escritos, es "como una tormenta" que ha de purificar el aire, "debe tener el efecto de un rayo, si no, no es eficaz".²⁰ Esta idea es la base dramática de la obra teatral de Canetti —siempre parte de una idea extremista y sorprendente, a modo de choque. Canetti está convencido —según su amigo Erich Fried— de "que todo drama debe partir de una idea fundamental totalmente nueva, que ilumine con nueva luz el mundo como un todo. No todo es la representación

¹⁵ *Aufzeichnungen 1942-1948*, loc. cit., p. 25.

¹⁶ Cf. Käthe Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart, Klett, 1957, pp. 6-10.

¹⁷ Aristóteles, *Poética*, 1447^a

¹⁸ *Op. cit.*, 1460^a

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Aufzeichnungen 1942-1948*, loc. cit., p. 26.

de relaciones privadas entre los hombres; la idea debe tener tal originalidad que debe crear una especie de obligatoriedad general".²¹ Es decir, se trata de encontrar una perspectiva nueva y sorprendente, desde la cual se contempe el mundo en una constelación extrema. Este rasgo de la obra de Canetti es lo que Adorno denominaba la herencia del expresionismo literario que puede constatarse en los dramas de Canetti: el hombre en constelaciones y situaciones extremas y no en un ambiente cotidiano como en el naturalismo precedente.

El choque que se logra por este medio tiene un efecto curativo, terapéutico: "Se tiene un choque cuando se capta una de estas ideas fundamentales, y la emoción de ese choque persiste mientras se vive el desarrollo de esa idea. Es como una cristalización del mundo; surge un nuevo cristal que se hace casi indestructible; el mundo parece distinto de lo que es siempre."²² La particularidad es un factor esencial de este principio dramático, se relaciona con todo tipo de ideas atrevidas, únicas, "que formulan algo único", ya que "hay cosas que se dicen también, para que no vuelvan a ser pronunciadas nunca más", es decir, que hay que evitar la repetición, porque "el rayo no debe caer dos veces en el mismo lugar".²³

En el uso consecuente de este principio de situación límite, Canetti se refiere principalmente a lo grotesco. La crítica a la sociedad por medio de lo grotesco pertenece a los medios de la vieja tradición austriaca, desde la obra de Nestroy hasta Karl Kraus con su drama *Los últimos días de la humanidad* y Robert Musil en su novela *El hombre sin atributos*. Canetti parece haber perfeccionado este procedimiento, proporcionándole también una base teórica. Junto a los autores austriacos ya mencionados él se refiere principalmente a Swift y a Aristóteles. Seguramente se encuentran elementos grotescos también en otros autores de nuestro siglo, pero en ninguna parte éstos se encuentran desarrollados y aplicados tan consecuentemente como principio de construcción en la obra de Canetti. A Ernst Jünger le debemos la observación de que nuestra época se caracteriza por el hecho de que lo real es tan fantástico como lo fantástico real; en Canetti, lo grotesco es lo real; por esto, claro está, el director de teatro "debería inventar con estricta consecuencia a unos individuos extremos, como aquellos que viven en el mundo".²⁴

Del famoso dramaturgo suizo Friedrich Dürrenmatt viene la idea de que a nuestra época ya no se aproxima uno mediante la tragedia, sino sólo

²¹ Erich Fried, "Einleitung" en *Welt im Kopf*, Graz/Wien, 1962.

²² Rudolf Hartung, "Elias Canetti" en W. Koch (ed.), *Selbstanzeige Schriftsteller im Gespräch*. Frankfurt a.M., 1971, p. 32.

²³ *Aufzeichnungen*, loc. cit., p. 45.

²⁴ Elías Canetti, *Conferencia en NDR I* el 15 de sept. de 1974.

con la comedia; con la comedia en su forma más estricta, el drama absurdo y grotesco. También esto ya lo había reconocido Canetti más de 30 años antes, cuando trabajaba en su primera novela, *Auto de fe*:

Decidí describir una comedia humana de locos y diseñé ocho grandes novelas. Cada una de ellas estaba construida alrededor de una figura extrema, de una figura al borde de la locura. Todas eran exageraciones de ciertos fenómenos de la época... Con estos personajes y sus más variados destinos quería yo iluminar la realidad como si fuera con reflectores, desde afuera.²⁵

Desde sus años escolares, Canetti no confiaba en las técnicas de la denominada pintura realista o naturalista, y gradualmente adoptó un punto de vista satírico y surrealista, desarrollando una estética de lo grotesco.²⁶

La representación mimética como principio fundamental de la poética de Aristóteles ya reconoce la técnica de la exageración: dice de los personajes que "deben ser mejor o peor que nosotros o igual a nosotros".²⁷ Canetti emplea constantemente el método de la exageración, pero lo que resulta probablemente más horrible es que sus personajes exagerados, extremos, fueron hasta superados por la realidad.²⁸ Ya se ve con toda claridad: lo grotesco es lo real, los personajes monstruosos no son sino fenómenos de la época.

La dramaturgia de Canetti se inspiraba básicamente en el teatro de Aristófanes, en quien elogia la "intensidad y consecuencia con que una sorprendente idea central origina y preside cada una de sus comedias".²⁹ Lo mismo puede afirmarse de su propia obra, porque "siempre cuando algo de la obra del autor es magistral" —subraya la crítica Mechthild Curtius— "se trata de sus descripciones de figuras grotescas y situaciones extravagantes, es decir, los personajes grotescos en convivencia o en sus colisiones".³⁰

El trabajo de creación dramática de Canetti parte, pues, de figuras extremas que están colocadas en situaciones igualmente extravagantes. La colec-

²⁵ *Apud Borges, Butalovic, Canetti. Drei Gespräche mit Horst Bienek.* München, Hanser, 1956, pp. 31 y ss.

²⁶ "Me seguía rondando la sospecha de que la mayoría de los retratos no eran otra cosa que zalmamería pura, y que por ello no podían tomarse en serio. Tal vez fuera éste también uno de los motivos por los que en esos años me puse tan decididamente del lado de los pintores satíricos. George Grosz llegó a parecerme tan importante como Daumier; la caricatura, que estaba al servicio de intenciones satíricas, acabó por ganarme enteramente: me entregué a ella sin resistencia alguna, como si fuera la verdad." Elías Canetti, *La antorcha al oído.* Barcelona, Muchnik, 1980, p. 37.

²⁷ Aristóteles, *Poética*, 1448^a.

²⁸ E. Canetti, *Aufzeichnungen*, p. 108.

²⁹ E. Canetti, *La antorcha al oído*, p. 59.

³⁰ Mechthild Curtius, "Einkreisung der Wirklichkeit. Die Rolle der extremen Charaktere für Canettis Dichtung" en *Literatur und Kritik*, 93 (abril, 1975), p. 176.

ción de retratos satíricos llamada *El testigo acústico*³¹ muestra una serie de ejemplos de descripciones caracterológicas de este tipo, llevadas hasta la caricatura, mientras que en sus *Notas* se encuentra una gran cantidad de ideas fundamentales de personajes en situaciones extremas que podrían entenderse como núcleo de un drama propuesto. Basta citar un ejemplo:

Un país en donde las mujeres gigantes caminan por los alrededores con sus hombres diminutos en la bolsa. Cuando pelean estas mujeres, sacan de repente a sus hombres de la bolsa y los llevan ante sí como pequeños dioses de terror.³²

De semejantes figuras absurdas en constelaciones parecidas parte Canetti en sus dramas. En su primera obra escénica, *Las bodas*, los personajes se encuentran envueltos en una danza erótica de la muerte y un juego social; y cada uno tiene que decir lo que haría en los últimos momentos de su vida —cuando, de repente, todo aquello se convierte en realidad. En el drama *Comedia de la vanidad*, la idea fundamental es la eliminación de la vanidad en una sociedad, en la que están prohibidos los espejos; por tanto, mirarse en ellos es un vicio secreto. *Los aplazados*, título del tercer drama, son personajes que conocen la fecha exacta en que han de morir, es decir, la duración de su vida, lo que también determina sus nombres.

Para Canetti, el drama es la más auténtica posibilidad del hombre “de resumirse”. Este fenómeno de la concentración, de hacer un resumen, es otra característica de su obra dramática y revela el fondo autobiográfico de su dramaturgia, así como su valor terapéutico.

La unión repentina de relaciones y conexiones que se han entretejido a lo largo de los años de una vida hasta llegar a ser una sola escena en la realidad, todo se repite en unos cuantos momentos, lo que antes sucedió a lo largo de semanas y meses; todo parece conocido sin que se sepa realmente de dónde; el cambio rítmico y temporal lo aleja del reconocimiento. Pero entonces, cuando termina la escena, uno se siente liberado, y se percibe el inquietante resumen: en una o dos horas han transcurrido años que se conocen muy bien, ya que han causado dolor. Posiblemente es la única manera de liberarse de lo que se ha sufrido, y posiblemente está allí el origen del drama.³³

En su desarrollo de la idea central, Canetti también se muestra sumamente original. Partiendo de la poética de las comedias de Aristófanes, y mucho antes que los autores del teatro absurdo, es decir, de Ionesco, Beckett

³¹ E. Canetti, *Der Ohrenzeuge. Fünfzig Charaktere*, München, Hanser, 1974.

³² E. Canetti, *Aufzeichnungen 1942-1948*, p. 147.

³³ *Ibid.*, p. 155-6.

y Dürrenmatt, Canetti se aleja del principio del desarrollo psicológico. Su principio dramático es la "máscara", que se deriva del concepto básico de la "metamorfosis". Los cambios se realizan abruptamente:

Estoy en contra del desarrollo en el drama. Para mí, el drama se desarrolla fuera del tiempo. Todo lo que introduce en el drama un trayecto temporal —en el sentido de desarrollo— es no-dramático para mí. Los cambios en los personajes se realizan a manera de saltos. Esto es lo que yo llamo salto de máscaras.³⁴

Así, Canetti rechaza la psicologización de sus personajes³⁵ y niega el concepto de desarrollo en el drama así como el principio de la causalidad. Canetti se revela como un convencido antievolucionista, hablando de "la tremenda equivocación de la teoría de la evolución" que considera al hombre como una unidad. Según Canetti, tal unidad no existe; todo lo que el hombre ha violado [= la parte animal del ser humano] lo contiene en sí mismo.³⁶ La uniformidad es el signo de la muerte; la multiformidad, signo de la vida en una constante transformación. La tarea del poeta es representar ese fenómeno de la multiformidad cambiante, dinámica, ya que "los malos poetas borran las huellas de la transformación; los buenos las muestran".³⁷

En lugar del desarrollo evolutivo y psicológico de sus personajes en sus respectivas situaciones, Canetti utiliza un método análogo a la música que consiste en tratarlos "como un tema".³⁸ También su principio del "salto de máscaras" se relaciona con la composición musical: "Puede aparecer un nuevo tema, pues, tocado por el mismo violín; esto corresponde al salto de máscaras en el drama".³⁹

Antes de entrar en un análisis del concepto del salto de máscaras en la teoría de Canetti sobre la metamorfosis, debemos profundizar en el concepto de máscara. Lo que Canetti entiende por "máscara" se puede explicar mediante el concepto de "máscara acústica", del que se dice que es el "concepto central"⁴⁰ de la teoría dramática de Canetti. El concepto de máscara acústica está en relación estrecha con el hecho de que los dramas de

³⁴ R. Hartung, "Elias Canetti", *op. cit.*, p. 32.

³⁵ Canetti habla en alguna ocasión de "la resistencia principal que sentía contra el "desarrollo" de caracteres". En *Aufzeichnungen 1942-1948*, p. 18.

³⁶ *Ibid.*, p. 69.

³⁷ *Ibid.*, p. 80.

³⁸ "Gradualmente veo claro que quise realizar algo en el drama que viene de la música. Trataba de constelaciones de figuras como temas." En *Aufzeichnungen 1942-1948*, pp. 17-8.

³⁹ *Ibid.* Vale la pena mencionar que también en la concepción de la *poiesis* de Aristóteles algunas formas musicales pertenecen a la *mimesis*: *Mimesis* son la epopeya, la tragedia y la comedia, así como la poesía dítirámica, y la mayor parte de la música tocada por flautas y kitaras." En *Poética*, 1447^b

⁴⁰ Mechthild Curtius, "Einkreisung der Wirklichkeit...", *op. cit.*, p. 180.

Canetti fueron escritos para ser leídos. El punto de partida es la correcta lectura en voz alta, es decir, es la máscara acústica auténtica y, por otra parte, es el escuchar atentamente. Canetti, el maestro del escuchar, pasó en Viena por la "Escuela del Buen Oír".⁴¹

Acuda a un lugar popular, siéntese en alguna mesa y conozca a una persona totalmente desconocida... observe sencillamente el exterior de sus valores. Usted encontrará que su nuevo conocido tiene una manera muy particular de hablar. No basta con determinar que habla alemán o dialecto, esto lo hacen casi todas las personas en este local. No, su forma de hablar es única e inconfundible. Tiene su propio timbre y velocidad, su propio ritmo. Separa poco las frases unas de otras. Ciertas palabras y expresiones se repiten una y otra vez. Es más, su lengua consta sólo de unas 500 palabras. Se expresa bastante bien con ellas. Son sus 500 palabras. Otro, también de pocas palabras, habla con otras 500. Si lo ha oído bien, otra vez podría reconocerlo por su vocabulario, sin verlo. Tanto se ha configurado en su lenguaje que está delimitado claramente hacia todos lados, distinto de toda la demás gente, de igual forma que en su fisonomía él es único también. Esta configuración lingüística de una persona, lo permanente en su lenguaje, este lenguaje que ha surgido de él, que él tiene para sí solo, que sólo morirá con él, es lo que yo llamo su máscara acústica.⁴²

Si Canetti manifiesta, con motivo del cincuentenario del nacimiento de Hermann Broch, que "el vicio suyo [= de Broch] es del todo cotidiano, más cotidiano que fumar tabaco, ingerir alcohol y jugar a las cartas, pues es más antiguo: el vicio de Broch es la respiración",⁴³ entonces es válido decir que para Canetti el vicio es el oír, el escuchar. La memoria respiratoria, de la que está provista Broch, corresponde a la memoria auditiva de Canetti. En este instrumento afinado está la magia de su creación literaria. En su colección de personajes extraños y grotescos se encuentra una exageración extrema de esta capacidad, y es por esta razón. *El testigo acústico*⁴⁴ que ha dado el título a la obra, es una caricatura del maestro mismo. Una de las características terroríficas de este testigo acústico es que oye para utilizar lo escuchado como denuncia contra el que habla. El que oye es el verdugo. Con ello llegamos a otro aspecto esencial de la máscara acústica, o sea, de su uso dramático en Canetti. De manera distinta que en el drama convencional que les asigna generalmente a los personajes un lenguaje elevado y estilizado, pero también de distinta manera que en la obra naturalista en la que el dialecto no tiene sino una función ilustrativa, casi siempre, a Ca-

⁴¹ E. Canetti, *La antorcha al oído*, p. 214.

⁴² E. Canetti, en Erich Fried (ed.) *Welt im Kopf*, p. 13.

⁴³ E. Canetti, *La conciencia de las palabras*, México, FCE, 1981, p. 25.

⁴⁴ E. Canetti, *Der Ohrenzeuge*.

netti le preocupa la reproducción —lo más exacta posible— de la máscara acústica como medio de desenmascaramiento. Su empleo desenmascarante de la “cita acústica” se inspira en la técnica perfecta de Karl Kraus, del cual dice:

La literalidad, para comenzar con ella, se manifestaba en su maestría absoluta en utilizar citas ajenas. Usada por él, la cita se volvía en contra del autor citado; y era muchas veces el auténtico punto culminante, la culminación de lo que el comentarista tenía que aducir contra aquél. Karl Kraus tenía, por así decirlo, el don de condenar a los seres humanos por sus propias bocas. Pero el origen de esta singular capacidad —y no sé si esta relación ha sido debidamente estudiada— se hallaba en algo que quisiera llamar la cita acústica (*das akustische Zitat*).⁴⁵

La cita acústica y la máscara constituyen, pues, los medios lingüísticos de construcción en los dramas de Canetti. “Como poeta —dice en una autocaracterización— aún vivo en la época antes de la escritura, en la época de los llamados (*Zeit der Rufe*).⁴⁶

El cambio de una máscara a la otra —el fenómeno de la metamorfosis— es lo que Canetti denomina el “salto de máscaras”.⁴⁷ Se trata de un procedimiento cualitativo, no sólo cuantitativo. El salto de máscaras (o resquebrajamiento de máscaras) normalmente representa la culminación de la trama de cada una de sus obras de teatro. Hay que subrayar, sin embargo, un tema constante en Canetti: la incrustación, la petrificación de la máscara. La metamorfosis es la idea fundamental en cuanto a la realidad, tal como la percibe Canetti, pero él demuestra siempre, al mismo tiempo, que la sociedad moderna está en peligro de perder esta facultad de transformarse, acercándose incesantemente a la inmovilidad que es signo de la muerte, “ya que hay muchas personas que siempre llevan la misma máscara, y si alguien se la quiere arrancar, se da cuenta de que es la cara”.⁴⁸

La metamorfosis de todas las formas de vida, el hombre incluido, idea central de Canetti, proviene de experiencias vitales concretas. En sus notas presenta ejemplos de carácter documental. Habla de un día en que al salir de su casa vio pasar en un coche a una señora conocida como “una muchacha muy fea”. Como esta persona le interesaba desde hace mucho, la miró bien, y sintió su mirada sobre él:

Posiblemente uno o dos segundos más; después de que había pasado —sigue Canetti su relato— me pregunté si sería o no. Miré a la izquierda

⁴⁵ E. Canetti, *La conciencia de las palabras*, p. 60.

⁴⁶ E. Canetti, *Aufzeichnungen 1942-1948*, p. 130.

⁴⁷ La palabra alemana “Sprung” quiere decir “salto”, pero también puede significar “resquebrajamiento”.

⁴⁸ E. Canetti, *Aufzeichnungen 1942-1948*, p. 55.

y tuve de repente la sensación de que pasé demasiado rápido frente a las casas. Se deslizaban de la misma manera junto a mí, como si yo mismo estuviera sentado en un auto. Esta sensación fue tan fuerte e inevitable, que comencé a reflexionar sobre ella. No puedo dudar de que aquí existe un caso concreto de lo que yo llamo transformación. Por mi mirada hacia ella, y su mirada hacia mí, me había transformado en la muchacha que estaba sentada en el volante, y seguí en su auto sobre mi camino.⁴⁹

Es sabido que Canetti se ocupó mucho de lo mitológico, de los cuentos, del folklore. Es de suponer, por lo tanto, que su teoría de la transformación se fundamenta principalmente en estas lecturas. Parece que la concepción de Canetti de la transformación de hecho está impregnada fuertemente por estas ideas míticas de metamorfosis, cambios de hombre a animal, de hombre en planta, etc. Entre sus recuerdos más lejanos están las historias del hombre lobo y de los vampiros que escuchaba de las niñas búlgaras;⁵⁰ son importantes también dos episodios con su padre, al que le gustaba imitar animales.⁵¹ Sin embargo, la clave posiblemente más importante para la idea de la transformación, que es la base de su principio teatral de cambio, salto de máscaras, se encuentra en la historia de *Kako, la gallinita*:

Al poco tiempo se precipitaba por la puerta un hombre vestido andrajosamente de negro, cacareando y temblando por las maldiciones que le lanzaban los niños de la calle. Todos corrían tras él gritando: "¡Kakol ¡Kakol!" y cacareaban como gallinas. A él le asustaban las gallinas, y por eso lo hostigaban. Les llevaba algunos pasos de ventaja y de pronto, ante mis propios ojos, se transformaba en gallina. Desesperado de miedo cacareaba frenéticamente y hacía revolotear los brazos... Entonces dejaba de ser gallina, no revoloteaba ni cacareaba y se convertía de nuevo en el apaleado idiota del barrio.⁵²

Este fenómeno de metamorfosis, conocido por los antropólogos y los etnólogos, es el fundamento de otro principio de Canetti, "la reducción de la figura dramática a un animal".⁵³ El autor parte de la idea de que "cada animal, en ciertas circunstancias, se puede transformar en otro cualquiera".⁵⁴ De allí que Canetti quiera "descomponer a cada hombre en sus animales"⁵⁵ mediante el empleo de la técnica del salto de máscaras:

⁴⁹ *Ibid.*, p. 60.

⁵⁰ E. Canetti, *La lengua absuelta*. Barcelona, Muchnik, 1980, p. 16.

⁵¹ *Ibid.*, pp. 32-33, p. 74.

⁵² E. Canetti, *La lengua absuelta*, pp. 17-18.

⁵³ E. Canetti, *Aufzeichnungen 1942-1948*, pp. 17-18.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 69.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 42.

En el drama se tiene la posibilidad divina, sobre todas las artes, de inventar nuevos animales, es decir, nuevos instrumentos, nuevas creaturas, y según su adaptación al tema, cada vez de manera distinta. Es decir, que existen innumerables tipos de drama, mientras que haya nuevos "animales".⁵⁶

La descomposición de cada hombre en sus animales es un viejo principio de la sátira. En los dramas de Canetti, los personajes monstruosos, desfigurados, que se trasladan a situaciones inquietantemente grotescas y absurdas, seguramente llevan a que "la imagen total del hombre se vuelva unilateral y distorsionada",⁵⁷ pero hay que subrayar que "no se persigue la deformación de la realidad en lo grotesco, sino el descubrimiento de la realidad ya deformada", de manera que "el sátiro pronuncia su juicio moral, dejando hablar a la gente por sí misma".⁵⁸

De aquí se podría deducir una actitud misantrópica de Canetti, en extremo pesimista; pero vale lo contrario, sólo en el terreno del amor es posible la crítica.⁵⁹ El interés principal de Canetti no es la crítica en sí, sino la rehabilitación, el rescate.⁶⁰ Se recuerdan aquí las palabras de Brecht "A los nacidos posteriormente":

Nosotros,
que quisimos preparar el terreno para la amabilidad
no pudimos ser amables nosotros mismos.
Pero ustedes, cuando llegue el momento
de que el hombre ayude al hombre
piensen en nosotros
con indulgencia.

⁵⁶ *Ibid.*, pp. 17-18.

⁵⁷ Luciano Zagari, "Epik und Utopie", en *Literatur und Kritik*, 136-137 julio/agosto, 1979), p. 427.

⁵⁸ Peter Demnez. "Elias Canetti Weg ins Exil...", *op. cit.*, p. 462.

⁵⁹ "No me puedo imaginar a un escritor para quien el hombre no signifique nada, y que no guarde sentimientos para el hombre, lo que podría denominarse con una gran palabra que antes solía evitar: "misericordia". Sólo cuando uno es muy joven, cuando aún lucha uno por uno estilo propio, sobre todo por precisión, se ocultan estos sentimientos amables. Naturalmente, también en el *Auto de fe* existen personajes, gente pobre y pisoteada, a la que se trata con amabilidad, pero aquí ocupan tan poco espacio, que ni se piensa en ellos... Y poco a poco me volvía más libre, y ya en la *Comedia* escrita uno o dos años después, aparecen más personajes que hasta podrían parecer simpáticos. Por supuesto, en cuanto uno va envejeciendo, esta tendencia se intensifica. Y cuando se llega a mi edad, hasta se tiene el valor de pronunciar la palabra "misericordia" sin sentirse avergonzado." E. Canetti, *apud OFI Nachlese*, pp. 23-29.

⁶⁰ Sobre el oficio del escritor según Canetti, cf. Manfred A. Schmid, "Canetti y la lengua rescatada" en *El semanario cultural de Novedades*, 19 (29 de agosto de 1982), p. 4.

ELÍAS CANETTI: LENGUA Y MORAL

Angelina Muñiz

Para Elías Canetti la palabra es la mayor responsabilidad que existe. Por ella nacen o mueren mundos, se destruye y construye la vida, es origen y amor, desecración y olvido para el hombre. Principio del ser, del orden cósmico, del equilibrio de Dios.

La palabra en sentido absoluto e integrador es punto de apoyo de la concepción canettiana del universo. Palabra-lengua-libro es una trilogía fuertemente tejida en el pensamiento de Canetti. Algunos títulos de sus obras bastarían para entenderlo: *La conciencia de las palabras*, *Las voces de Marrakesh*, *La lengua absuelta*. O bien, del análisis de la palabra escrita, en este caso, del género epistolar, *El otro proceso de Kafka*; y de las palabras en libros, la máxima tortura: su quema, en el *Auto de fe*, que se epitomiza en su aforismo sobre el ermitaño, aquel que “quemó todos sus libros y se fue a vivir a una biblioteca”. La palabra, para Canetti, puede ser también silencio, purificación, definición y extensión del dominio. Y ahí está su obra suma: *Masa y poder*.

Elías Canetti, judío sefardí, es heredero de dos fuertes tradiciones. El espíritu profético y mesiánico por un lado, junto al profundo sentido del honor, por el otro: “Desde mi más temprana infancia había oído repetir hasta la saciedad, en ladino, el concepto de *honor*.”¹ Canetti, que conoce y domina idiomas (ladino, búlgaro, inglés, alemán, francés, español y otros), escoge el primero, el del origen, para un sentimiento típicamente español: el “honor”. Así, su conciencia judía es también su conciencia española y Américo Castro hubiera visto en él la reencarnación, en pleno siglo xx, de la problemática vital del hispanohebreo de la Edad Media.

De todos los idiomas que domina Elías Canetti (su abuelo era famoso por conocer 17 idiomas,) dos serán los verdaderamente esenciales: el ladino o judeoespañol, como afirmación de su ser y al que acude en busca de raíces, y el alemán, por elección, para escribir su obra —precisamente “*porque soy judío*”, apuntó en 1944— aun en contra de la mayoría de los intelectuales judíos refugiados en la época del nazismo que se negaban a usar tal idioma. Canetti, profeta rebelde, optó, como escribe Susan Sontag en *La mente como*

¹ *La lengua absuelta*, p. 260.

pasión, “por no dejarse ensuciar por el odio”, a pesar de ser el único sobreviviente de su larga familia sacrificada en el holocausto y el exilio.

Canetti, filósofo y severo moralista de nuestra época, presenta su lado humano en *La lengua absuelta*, primer tomo de su autobiografía. Para Canetti, la exploración minuciosa y paulatina de su infancia arranca del recuerdo más remoto, recuerdo que lleva en sí la síntesis de su obra futura: la lengua y el poder. En efecto, de pequeño es amenazado por el pretendiente de su niñera de cortarle la lengua si dice algo de ellos. El silencio que guarda el niño durante diez años se cristaliza en la palabra liberada, “absuelta” el día en que, por fin, puede contar el episodio. Así se va conformando su obra: silencios y voces desesperadas, alta comprensión intelectual y profunda piedad por el dolor. Su concepción ética proviene, por eso, de las más puras fuentes del judaísmo profético. Su postura ético-filosófica es la de racionalizar y denunciar los complejos mecanismos de la sociedad contemporánea. Canetti junto con Wittgenstein —en otro aspecto— expresan la lucha desgarrada por llegar al hombre después de la comprensión de la palabra. No es casual que ambos hayan sido objeto de descripción vívida, en las novelas de Iris Murdoch, a quienes ella conoció en Cambridge. Ambos participaron en la rica vida cultural —y también de descomposición social— de la Viena de entreguerras. La Viena de Karl Kraus, de Robert Musil, de Stefan Zweig, de Hermann Broch, de Arnold Schönberg, de Gustav Klimt, de Egon Schiele. Y ambos —Canetti y Wittgenstein— conocían también la muerte de ese mundo.

La lengua absuelta representa el esfuerzo mental por recuperar la infancia en un plano racional y definitivo. No importan tanto las anécdotas, el fluir diario de la vida, como el momento preciso de un cambio de mentalidad, de un descubrimiento de esencia, de una nueva lección aprendida. Las circunstancias especiales de su origen y los idiomas que utilizó simultáneamente desde niño, es decir, el alemán hablado por los padres, el ladino por los niños y los abuelos, el búlgaro por los campesinos y sirvientes y, a partir de los seis años, con el traslado de la familia a Inglaterra, otro nuevo idioma, dieron lugar a una convivencia lingüística que fue el fermento propiciador de la agilidad y flexibilidad expresivas de su pensamiento. De qué modo combinó y fue eligiendo lo mejor de cada lengua, Canetti mismo nos lo dice:

Todos los acontecimientos de aquellos primeros años fueron en ladino y búlgaro. Después *se me han traducido* en su mayor parte al alemán. Sólo los acontecimientos especialmente dramáticos, muertes u homicidios, y los peores terrores, se me han grabado en ladino, y de manera exacta e indeleble. El resto, casi todo, y en especial todo lo búlgaro, como los cuentos, lo tengo presente en alemán. . . Hoy me parece natural ponerlos [los recuerdos] por escrito; no siento que con ello esté cambiando o distorsionando

nada. No es como en las traducciones literarias de los libros en que se realiza un trasvase de una lengua a otra; se trata más bien de una traducción al inconsciente, y aunque huyo de esta palabra como de la peste, palabra trivializada por su utilización excesiva, me gustaría reivindicarla para este único y exclusivo caso.²

Por esa convivencia diaria con lenguas tan disímiles fue posible para Canetti dividir —y a la vez integrar— cada actividad de la mente por idiomas: el mundo de las emociones y la tragedia, del honor y el orgullo, sería siempre el judeo-español; el mundo de los relatos, el búlgaro; y el mundo de la expresión literaria, el alemán, último idioma que aprendió y que siempre consideró lengua mágica y secreta, ya que en ella se expresaban los padres para no ser entendidos por los hijos. Como él mismo escribe: “fue una tardía lengua materna, inculcada a base de auténticos sufrimientos”.³ Y, en efecto, el procedimiento para aprenderla fue verdaderamente tortuoso: luego de muerto su padre, decidió la madre enseñarle el alemán pero, para poner a prueba su inteligencia, nunca le permitió consultar una gramática ni escribir lo que le enseñaba, sino que todo tenía que confiarlo a su memoria y repetirlo sin errores. “Y fue precisamente por el espasmo de este nacimiento que surgió en mí la pasión que me ha unido a ambas, a la lengua alemana y a mi madre. Sin estas dos, que en el fondo son una y la misma cosa, el posterior transcurso de mi vida hubiera sido insensato e incomprensible.”⁴ Esta técnica de aprendizaje se deriva directamente de la más antigua tradición educativa dentro del judaísmo. El estudio de la *Toráh* —el Pentateuco— debe ser oral, puesto que lo escrito es, en última instancia, una interpretación o una serie de interpretaciones o definiciones de lo verdadero y de lo oculto. La única *Toráh* posible es la oral, mientras que la escrita es un mero concepto místico accesible sólo a los profetas. Es decir, la *Toráh* escrita proviene de la oral y si toma una forma simbólica —por medio de las letras— es debido al poder de la transmisión oral, sin el cual nada podría ser entendido. Los cabalistas, cuyo periodo de esplendor fue en la España del siglo XIII y principios del XIV, basan los preceptos de enseñanza en la tradición recibida: *Cabaláh* quiere decir recepción o tradición. Por lo tanto, no escriben sus enseñanzas sino que las transmiten por “palabra de boca”. Parece ser que la madre de Canetti aún mantiene viva esa tradición en nuestra época, a pesar de no ser ella una estudiosa del judaísmo y pretender, en su lugar, un humanismo universalista.

En cambio, el inglés hubo de aprenderlo de un modo más convencional y directo: primero en la escuela, cuando ya vivía en Inglaterra y después por los libros que le regalaba su padre, adaptaciones de obras clásicas de la lite-

² *Ibid.*, p. 20.

³ *Ibid.*, p. 95.

⁴ *Ibid.*, p. 99.

ratura universal. Y éste, el de los libros, fue su gran descubrimiento y algo de lo que ya nunca podría apartarse. Palabra-lengua-libro. Cuando años más tarde, leía con su madre las obras de Shakespeare, y casi las representaba, la pasión por la lectura se declaró irrefrenable y, desde ese momento, su vida, aunque él no lo supiera, estaba marcada.

En *Las voces de Marrakesh*, continúa la búsqueda de la lengua, tanto a nivel individual (aprender el idioma del país al que viaja), como por reconocimiento de la propia (vuelve a oír hablar español), o como origen de los sonidos y palabras, en general: "Había acontecimientos, imágenes, sonidos, cuyo sentido de entrada *radica* en uno mismo, que fueron no tomados, sino reducidos a palabras, y que más allá de las palabras, son aún más profundos y plenos de sentido que ellas mismas. Sueño en un hombre que olvida las lenguas de la Tierra hasta no comprender cuanto se dice en ninguna de ellas. ¿Qué hay en el lenguaje? ¿Qué esconde? ¿Qué le sustrae a uno?"⁵ Palabras estas últimas propias de la tradición hermenéutica del cabalismo.

En *Masa y poder*, dentro del capítulo que se refiere a las manos, Canetti va más allá, el lenguaje primero debió ser por signos de las manos: "Uno se podría imaginar que los objetos, en nuestro sentido de la palabra, objetos a los que corresponde un valor porque los hemos hecho nosotros mismos, existían primero como *signos de las manos*. Parece haber un punto central de enorme importancia, donde el nacimiento del lenguaje gestual correspondía a aquel placer de dar forma a los objetos uno mismo, mucho antes de intentarlo realmente. Lo que se representaba con ayuda de las manos, sólo más tarde, una vez que había sido representado suficientemente se hizo realidad. *Palabras y objetos* serían pues emanación y resultado de una única experiencia unitaria, precisamente la de la *representación de las manos*. Todo lo que el hombre es y puede, todo lo que en un sentido representativo constituye su cultura, se lo incorporó por transformaciones. Manos y rostros fueron vehículos propiamente dichos de esta incorporación. Su importancia aumentó —con respecto al resto del cuerpo— cada vez más. La vida propia de las manos, en este sentido primigenio, se ha conservado aún con mayor pureza en la gesticulación."⁶

El movimiento de liberación de una lengua parte de su origen ligado a sonidos primordiales y a una expresión de las manos y del rostro que contribuye a su evolución. Se dice que cada lengua conlleva los gestos que la definen mejor y que le permiten elevarse a un terreno más libre, más interpretativo, más dinámico.

El proceso intelectual de Canetti se basa en el proceso de aprendizaje de las lenguas y, por lo tanto, la variabilidad y flexibilidad de su pensamiento sólo puede explicarse de ese modo. En su mente las lenguas y las literaturas

⁵ *Las voces de Marrakesh*, p. 31.

⁶ *Masa y poder*, p. 214.

comparadas se dan de forma natural. Y su oído, excelente oído el de quien tantas lenguas domina, es un refuerzo de su propensión ético-filosófica. El oído es el órgano del moralista, así como el ojo es el del esteta. Retomando a Susan Sontag: "El oído es un sentido atento, más humilde, más pasivo, más inmediato, menos discriminatorio que la vista... El otorgar primacía al oído es un tema insistente y conscientemente arcaizante en las últimas obras de Canetti. Implícitamente, está reafirmando el antiguo abismo entre la cultura hebrea en cuanto opuesta a la griega, la cultura auditiva en cuanto opuesta a la visual, y la moral opuesta a la estética."

Por eso, la lengua ha sido calificada por Canetti de un modo moral: "la lengua absuelta", o redimida uniendo al título las características de una cultura auditiva, y lo más representativo de su estilo y manera de ser. Si la lengua es absuelta indica que antes no lo era y que su proceso para llegar a ser es resultado de un esfuerzo y de una conciencia liberadora, así como de posibilidades interpretativas ganadas a pulso. La lengua es oculta, sustrae, aleja. Es algo que debe conquistarse, que debe ser sometida a un juicio del cual debe salir libre y bien parada, así como alcanzar la claridad y la cercanía. A tal sometimiento moral aspira el escritor.

BIBLIOGRAFÍA

- Canetti, Elías, *La lengua absuelta*. Barcelona, Muchnik Editores, 1981.
———, *Las voces de Marrakesh*. Valencia, Pre-textos, 1981.
———, *Masa y poder*. Barcelona, Muchnik Editores, 1977.

¿UN KAFKA INCOMPLETO?

Renata von Hanffstengel y Federico Patán

Del gran número de análisis publicados sobre Kafka y su obra, una mínima parte se ocupa de su lenguaje. De 255 obras citadas en una bibliografía sobre este autor,¹ sólo cinco tienen un título referente a su lenguaje o a su forma de narrar. Al consultarlas, tampoco cumplen lo que prometen en el título. La conclusión podría ser que el lenguaje de Kafka no es digno de estudio o que al escritor no le preocupaba su medio de expresión.

Obviamente, ambas suposiciones son absurdas. Sabemos por los diarios de Kafka que se dedicó intensamente a la lectura de autores alemanes clásicos y contemporáneos de él, y que su interés se centraba precisamente en el estilo. Durante los años de 1910 y 1911 abundan las anotaciones sobre sus lecturas de Goethe, con comentarios a diversos aspectos del estilo.²

Kafka examina el efecto del lenguaje en las lecturas públicas de autores contemporáneos, a las que acude con regularidad y las cuales comenta en su diario con criterio firme y sin titubeos. No podemos coincidir con las afirmaciones de Marthe Robert sobre el alemán como "lengua prestada" y que "entre el judío alemán y su lengua no puede haber verdadera intimidad, sino únicamente las relaciones dudosas que unen al ladrón con lo robado".³ Demasiados casos comprueban lo contrario: por ejemplo, Heine, Kraus, Roth, Canetti, Celan; además, está el hecho de que Kafka escribiera sus diarios precisamente en alemán. Que a él mismo le hayan acechado tantas dudas sobre lo correcto y adecuado de su expresión sólo comprueba su intensa preocupación por el idioma.

El lenguaje de Kafka es sumamente escueto y parece tan cotidiano que pasa casi inadvertido en la lectura. Tal vez ésta sea la causa del escaso interés que los investigadores han mostrado hasta la fecha, aunque de lo que trasciende del Simposio "Kafka oggi", celebrado en Bari en marzo de 1983, parece que hay ya un firme traslado del enfoque hacia su lenguaje.

Grandes poetas y narradores lucharon precisamente por lograr esta "desnudez" en el lenguaje; pensemos tan sólo en Juan Ramón Jiménez o en Robert Musil. Esta parquedad resulta de lo más problemática cuando se trata de verterla a otro idioma, pues sólo hay una estructura sintáctica y un

¹ Wilhelm Emrich, *Kafka*, Frankfurt, Atrenäum, 1965.

² Franz Kafka, *Tagebücher, 1910-1923*. Editados por Max Brod. Frankfurt, S. Fischer, 1967.

³ Marthe Robert, *Frank Kafka o la soledad*, México, F.C.E., 1982, p. 230.

lexema que correspondan exactamente a lo que seleccionara Kafka entre varias opciones. Si el traductor no puede encontrar, porque tal vez no exista, la exacta correspondencia en su idioma respectivo, entonces el lector de la obra traducida no recibe ya el Kafka auténtico y completo. Y ésta es, en efecto, la situación que encontramos al comparar el texto original en alemán del relato "La metamorfosis"⁴ con dos traducciones al español⁵ y una al inglés.⁶

A causa de las traducciones, las divergencias con el texto empiezan desde la primera frase: en alemán Gregorio Samsa despierta de *unruhigen Träumen*, o sea de "sueños intranquilos", de esos que, como sabemos por sus diarios, perturbaban las noches de Kafka. En las versiones españolas se reducen a "un sueño agitado" y "un sueño intranquilo" respectivamente, no habiendo razón válida para tal cambio. El inglés reproduce el plural de "sueño", pero presenta el calificativo *uneasy*, que disminuye la fuerza de *unruhig* (intranquilo). En las tres versiones observamos una disminución de la intensidad del idioma de Kafka. Este fenómeno se repite en muchos casos a lo largo del relato.

Hay una divergencia mayor aún al final de esta misma oración: Samsa se encuentra convertido en un "monstruoso insecto" en las dos versiones castellanas, y en un *gigantic insect* en inglés. La versión original no dice nada de esto. Informa que Samsa se había convertido en una "alimaña". Indica que la transformación fue en un animal desagradable, y genera junto con la sorpresa ante este hecho cierto suspenso en el lector a causa del carácter genérico de "alimaña" (*Ungeziefer*). Los traductores suprimen el elemento de suspenso, empobreciendo de nueva cuenta los recursos literarios de Kafka y distorsionando la recepción del texto.

El calificativo *ungeheuer* que lleva "alimaña" en alemán no significa necesariamente *gigantic*, como leemos en inglés, ni necesariamente "monstruoso", como aparece en español. Se usa generalmente en combinación con *gross* (grande); pero Kafka lo omite, de manera que *ungeheuer* sólo significa aquí *incomprensible*, cuya traducción al inglés sería *unfathomable*. Esta vaguedad es intencional, y coincide con el mismo efecto que quiso provocar con aquella otra implícita en "alimaña", que permite cierto juego libre a la fantasía del lector, factor esencial en la interpretación de este relato. Kafka no quería una lectura literal, como se desprende de su vehemente oposición

⁴ En una reedición de la editorial Reclam, de Leipzig, hecha en 1981 y basada en el texto original de *Die Verwandlung*, publicado por la editorial Kurt Wolff, de Leipzig, en 1915.

⁵ Reedición hecha en México, en 1981, por Alianza Editorial Mexicana, con base en la traducción anónima realizada originalmente por la Alianza Editorial de Madrid, 1966. La segunda es la de Beatriz de Martínez y Guillermo Letemendía para Nuevomar, 1892.

⁶ *Metamorphosis and Other Stories*, Harmondsworth, Ing., Penguin Modern Classics, 1961. La traducción es de Edwin y Willa Muir; fue hecha en 1933.

a la posibilidad de que se presentara un insecto en la portada del cuento en su primera edición. Insistió en que no se podía dibujar ni representar dicho animal.⁷

Además, Kafka hace uso de un medio semántico y fonético que se pierde en las tres traducciones. En esta breve oración, la primera del relato, se repite tres veces el prefijo *un*, que semánticamente es una negación y fonéticamente evoca algo que causa daño:

unruhigen Träumen
ungeheuren
Ungeziefer

Si atendemos exclusivamente a lo propuesto en las versiones al inglés y al español, diríamos estar ante un problema insoluble. Tal vez así sea.

En la segunda oración Kafka presenta paso por paso los hechos. Los traductores se adelantan de nuevo al autor y violentan una segunda vez su proceso narrativo. En español se habla inmediatamente de un caparazón, puesto que el lector ya se enteró que se trata de un insecto, mientras que el lector alemán lo sigue ignorando. Kafka dice literalmente: "él yacía sobre su espalda dura como una armadura". El inglés coincide con esta versión.

Veamos las restantes variaciones respecto al texto original en lo que queda de este mismo primer párrafo.

El traductor anónimo de Alianza Editorial habla de "innumerables patas", lo que hace pensar por lo menos en un ciempiés, mientras que el autor habla de "numerosas" o "muchas" (*viele*). La oración del traductor reza así: "Innumerables patas, lamentablemente escuálidas en comparación con el grosor ordinario de sus piernas, ofrecían a sus ojos el espectáculo de una agitación sin consistencia." Aquí hay el grave error de comparar las piernas de Gregorio en su estado natural anterior a la metamorfosis con las patas de la alimaña, mientras que Kafka compara el volumen del cuerpo de la alimaña con las delgadas patas, o sea, hay una diferencia en tiempo y estado de cosas, que en un relato con este tema pesa mucho.

Por otro lado, en alemán estas patitas "destellan" desamparadamente frente a los ojos de la alimaña y por eso parecen más de seis, de ahí el "muchos" de Kafka, pero no por eso se vuelven innumerables. En las tres traducciones sólo se menciona que se mueven. Ninguna de ellas conserva el efecto óptico que implica "destellar" (*flimmern*), y esto es grave porque las imágenes visuales son aspectos importantes en la obra de Kafka. Una tercera vez se distorsiona la naturaleza del original, causándose con ello que el lector obligado a leer traducciones reciba un texto empobrecido, donde no se ha prestado la debida atención a sutilezas y matices.

⁷ Emrich, *op. cit.*, p. 124. Carta de Kafka a su editor Kurt Wolff del 25 de octubre de 1915.

A partir del segundo párrafo la alimaña cobra vida frente al lector, y con esto comienza una dificultad más en determinar el punto de vista de lo narrado. Hay tres: el autor, Gregorio-hombre y Gregorio-alimaña. En cada caso Kafka establece claramente, a veces con medios sutiles, quién habla o piensa. En las traducciones, sin embargo, esto se borra o se cambia. El siguiente es un ejemplo: después de que Gregorio consata que su transformación no es un sueño, el narrador toma la palabra y describe el habitat de Samsa y su anterior ocupación. Kafka dice en alemán que se encuentra en su cuarto, un *richtiges Menschenzimmer*, una "verdadera habitación para humanos". Las traducciones al castellano dicen "habitación de verdad" o "habitación normal", y la inglesa *A regular human bedroom*. El calificativo "humano" indica que se trata de un lugar destinado a humanos y, por ende, Samsa sabe que se encuentra despierto dentro de su propio cuarto y no está soñando ser un insecto, o sea, sabe que sigue siendo él en forma de un animal. Pero al pensar *Menschenzimmer* ve por un momento con los ojos de un animal que escruta su medio ambiente. Para designar este proceso Kafka recurre a la creación de un nuevo término, cosa que el alemán permite mediante la unión de sustantivos. En las traducciones no se refleja lo especial del término, que remite a la mente del animal, dando al mismo tiempo un matiz de ironía e ingenuidad. Es en situaciones de esta índole que el traductor ha de probar su valía y, si necesario fuera, incluso inventar una palabra cuando, en el lenguaje ordinario, ninguna encuentra para dar equivalencia a la creada por el autor.

Hasta aquí, el término utilizado por Kafka es el único que no pertenece al código del habla cotidiana de una persona de mediana formación cultural, que es el que abunda en las obras de Kafka. Sus frases fluyen sin obstáculos léxicos o sintácticos. Esta fluidez se pierde en español. En parte, esto se debe al hecho de que muchas expresiones que son usuales en alemán no lo son en español. Por ejemplo, una imagen que Samsa recortó de una revista muestra una señora esgrimiendo "un enorme manguito". Es dudoso que el lector español o latinoamericano sepa inmediatamente de qué se trata. Reflexionar sobre el término interrumpe la lectura. Otra interrupción es causada seguramente al leer "sentíase repiquetear en el cinc del alféizar las gotas de lluvia" (Alianza Editorial, p. 8), mientras que cualquier niño germanoparlante entiende *man hörte Regentropfen auf das Fensterblech aufschlagen* (Reclam, p. 78). La versión inglesa *one could hear raindrops beating on the window gutter* no ofrece dificultad, aunque ya no tienen *gutters* todas las ventanas modernas. En general, la traducción al inglés se lee con una fluidez que se acerca a la del alemán porque en las sociedades anglosajonas se usan implementos similares a los de los países de habla germana, por tratarse de culturas similares dentro de aproximadamente las mismas latitudes. Por supuesto que también influye el parentesco lingüístico

existente entre el inglés y el alemán, y *last but not least*, el poeta Muir es, indudablemente, un gran estilista y, junto con su esposa, un traductor capaz.

Aparte de la fluidez con que se lee el texto de Kafka, llama la atención un casi seco apego a los hechos, como si se tratara de un informe. Esta característica también se pierde en las traducciones; por ejemplo, a través de las siguientes exageraciones que se permiten los traductores: cuando el animal trata de voltearse en la cama; el texto en alemán dice literalmente: "bien fueron cien veces que lo intentara" (*er versuchte es wohl hundertmal*), y en español de repente se multiplicaron por diez. En las dos versiones dice "mil", y en inglés *at least a hundred times*.

Ya se han hecho algunos estudios sobre el humor en Kafka. Este elemento no abunda, pero sí existe y se expresa sutilmente, por ejemplo en la descripción de la frustrante lucha de Gregorio con sus patas, que transcribimos a continuación:

Er hätte Arme und Hände gebraucht, um sich aufzurichten; statt dessen aber hatte er nur die vielen Beinchen, die ununterbrochen in der verschiedensten Bewegung waren und die er überdies nicht beherrschen konnte. Wollte er eines einmal einknicken, so war es das erste, dass es sich streckte; und gelang es ihm endlich, mit diesem Bein das auszuführen, was er wollte, so arbeiteten inzwischen alle anderen, wie freigelassen, in höchster, schmerzlicher Aufregung. 'Nur sich nicht im Bett unnütz aufhalten', sagte sich Gregor.

Reclam, p. 81.

Para incorporarse, podía haberse ayudado de los brazos y las manos; mas, en su lugar, tenía ahora innumerables patas en constante agitación y le era imposible hacerse dueño de ellas. Y el caso es que él quería incorporarse. Se estiraba; lograba por fin dominar una de sus patas; pero mientras tanto, las demás proseguían su libre y dolorosa agitación. "No conviene hacer el zángano en la cama", pensó Gregorio.

Alianza Editorial, pp. 14-15.

Para levantarse necesitaba de brazos y manos, y en su lugar sólo tenía pequeñas y numerosas patas que seguían moviéndose sin control. Logró dominar a una de ellas, pero todas las otras seguían agitándose de un modo salvaje. No es bueno quedarse como zángano en la cama, pensó Gregorio.

Nuevomar, p. 17.

He would have needed arms and hands to hoist himself up; instead he had only the numerous little legs which never stopped waving in all

directions and which he could not control in the least. When he tried to bend one of them it was the first to stretch itself straight; and did he succeed at last in making it do what he wanted, all the other legs meanwhile waved the more wildly in a high degree of unpleasant agitation. 'But what's the use of lying in bed', said Gregor to himself.

Penguin Modern Classics, pp. 12-13.

El lector habrá notado que sólo en la versión de Muir trasluce todavía lo cómico de la situación, que raya en lo tragicómico dado el lamentable estado en que se encuentra Gregorio. En general, salta a la vista la reducción de los recursos literarios de Kafka resultante de las traducciones, que especialmente en la versión de Nuevomar redundan en una extraordinaria pobreza.

Si bien la finalidad de este trabajo no es buscar errores en las traducciones, no podemos sino señalar uno inherente en la última oración del párrafo transcrito. El sentido literal de lo que dice Kafka es: "de ninguna manera hay que permanecer innecesariamente en la cama", lo cual es una conclusión lógica a los desesperados esfuerzos descritos que nada tienen que ver con la vida de un zángano.

Un aspecto sumamente difícil de la traducción es la determinación del punto de vista narrativo para lograr la identificación o el distanciamiento del lector; hablamos del proceso de la paulatina transformación de Gregorio en un animal y, al final del relato, de un animal en una cosa o, menos aún, en un pedazo de basura. Y la dificultad radica en que en alemán existen pronombres para tres géneros de sustantivos con sus plurales, y cada uno de ellos se declina en cuatro casos. Veremos a continuación cuáles son las consecuencias de esto para la traducción.

La última etapa del proceso de transformación la prepara el autor casi desde el principio: cuando Gregorio finalmente logra abandonar la cama se oye su caída sobre la alfombra. El empleado de confianza de su compañía, que se encuentra en la pieza contigua junto con la familia de Gregorio, oye el sonido y dice: *Da drin ist etwas gefallen* (p. 84), o sea, "Ahí dentro se cayó algo". Los traductores de Nueovomar dicen: "Alguien se ha caído ahí adentro" (p. 19), y en la traducción de Alianza Editorial se dice: "Algo ha ocurrido ahí adentro" (p. 19). Ninguna versión indica el proceso de la cosificación de Gregorio. Sólo Muir se acerca al original con *That was something falling down in there* (p. 15). Para Kafka es de suma importancia distinguir si se trata de una cosa o de una persona, como también se desprende de la siguiente observación.

El proceso de transformación encuentra su punto irreversible cuando la familia de Gregorio decide deshacerse de este "monstruo" (*Untier*). Es el momento en que dejan de ver en él al hermano, a un ser humano, y empiezan

a ver una cosa. El autor cuida muchísimo el empleo de “él” y su cambio a “ello”. Pero como el español carece de pronombres neutros, ya que no tiene sustantivos neutros, (excepto para conceptos abstractos: “lo bello”), entonces la traducción fiel es imposible y con esto se pierde la posibilidad de expresar el dramático paso de persona a cosa con medios del lenguaje mismo. Y este paso se da precisamente cuando la hermana empieza a llamar a su hermano convertido en animal *es* (neutro: ello), mientras el padre todavía habla de *er*, igual a *el*. Es a través de este *es* que ella convence a sus padres de que deben deshacerse del animal. Claramente los exhorta a olvidar que se trata de Gregorio, pero en realidad ya dijo lo mismo en otro código más directo, más íntimo y auténtico que se encuentra en el nivel del inconsciente. Para verificarlo, presentamos otra vez los textos:

“Wenn er uns verstünde”, wiederholte der Vater und nahm durch Schliessen der Augen die Überzeugung der Schwester von der Unmöglichkeit dessen in sich auf, “dann wäre vielleicht ein Abkommen mit ihm möglich. Aber so-”

“Weg muss es”, rief die Schwester, “das ist das einzige Mittel, Vater. Du musst bloss den Gedanken loszuwerden suchen, dass es Gregor ist...”

Reclam, p. 123.

—Si siquiera nos comprendiese —insistió el padre, cerrando los ojos, como para dar a entender que él también se hallaba convencido de lo imposible de esta suposición—, tal vez pudiésemos entonces llegar a un acuerdo con él. Pero en estas condiciones...

—Es preciso que se vaya —dijo la hermana—. Este es el único medio, padre. Basta que procures desechar la idea de que se trata de Gregorio.

Alianza Editorial, p. 97.

—Si siquiera él nos comprendiese, —repitió el padre cerrando los ojos y dando a entender que su hija tenía razón— podríamos llegar a algún acuerdo con él. Pero de esta manera...

—Debe irse —gritó la hermana—. Es la única solución, padre. No debes pensar que esto es Gregorio...

Nuevomar, p. 57.

‘If he could understand us’, repeated the old man, shutting his eyes to consider his daughter’s conviction that understanding was impossible, ‘then perhaps we might come to some agreement with him. But as it is-’

'He must go', cried Gregor's sister, 'that's the only solution, Father. You must try to get rid of the idea that this is Gregor...'

Penguin Modern Classics, p. 56.

Desde luego, no es posible traducir a ningún autor con fidelidad absoluta, aunque se trate de un autor con un lenguaje aparentemente tan poco complicado como Kafka, y a pesar de la afirmación de Wittgenstein que "todo aquello que puede ser dicho, puede decirse con claridad..."⁸

Pero estamos convencidos de que es posible evitar traducciones grotescas como la de Alianza Editorial, que habla de una "moza de unos setenta años" (p. 59) cuando Kafka le da dieciséis; o los traductores de Nuevomar, quienes afirman que por el "afán del insecto de ocupar todo el departamento para sí, la familia terminaría "por dormir en la azotea" (p. 57), cuando en el ámbito arquitectónico de Kafka se desconocen las azoteas y dormir en el techo de una casa de dos aguas sería sumamente difícil y además el autor habla claramente de *Gasse*, de la calle (p. 123).

Baste lo anterior para dejar clara la necesidad de traducciones excelentes. Un mal traductor puede modificar una obra de tal modo, que lo llegado a manos del lector sea mera caricatura del original, violentándose así la adecuada recepción de un texto. Ignorante de los errores cometidos por el traductor, ese lector cargará a cuenta del autor las deficiencias que capte, en el sentido de otorgarle menor altura como creador de la que merece.

Una buena traducción significa perfecto conocimiento de por lo menos dos idiomas; de esta manera, se podrá dar a la obra vertida el tono adecuado, y si Kafka escribe con un seco apego a los hechos, con un seco apego a los hechos escribirá el traductor, quien, por otra parte, no llenará su texto con expresiones propias de su país, como sucede en la versión de Alianza Editorial, tan excesivamente cargada de expresiones de cartabón pertenecientes al idioma español, y que provocan un choque con la atmósfera no española que logra sobrevivir en esa versión. Asimismo, ese traductor deberá mostrar imaginación para resolver problemas del tipo *un*, o aquél del término creado por Kafka; esa misma imaginación lo llevará a encontrarle respuesta al dilema del punto de vista narrativo, que de ninguna manera habrá de perderse como se pierde en las versiones comentadas. Finalmente, el traductor debe conocer a fondo la cultura donde surgió la obra, pues se evitarán así errores tan gruesos como el de darnos "azotea" por "calle" en el caso de Nuevomar. En resumen, el traductor será un verdadero especialista en su materia.

¿Difícil? Desde luego, pero no imposible. En los casos examinados, la traducción de los Muir se eleva muy por encima de las españolas. No escasean

⁸ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, p. 31.

las razones para ello: los Muir se especializaron en traducir escritores alemanes; tuvieron a su cargo el verter al inglés casi toda la obra de Kafka; Edwin Muir fue poeta de fama merecida, y la experiencia creadora con su idioma nativo mucho lo ayudó a superar las dificultades encontradas en los textos extranjeros (pero no olvidemos, por otro lado, lo ya dicho sobre la mayor proximidad cultural entre lo inglés y lo alemán). Es decir, en los Muir vienen a confirmarse varias de nuestras especificaciones sobre lo que debe ser un buen traductor.⁹

Con base en el breve análisis llevado a cabo, podemos concluir afirmando que parece infinita la serie de tergiversaciones que a través de las traducciones han sufrido los propósitos lingüísticos de Kafka en el conjunto de sus obras. Es imposible concebir la reacción que habría tenido ante este hecho. A nosotros, humildes historiadores de la literatura, nos parece muy grave. Sólo queda el consuelo de que, a pesar de las innumerables violaciones, sus textos conservan suficiente vigor y significado como para ser leídos y ponderados en las diferentes culturas en que se hayan publicado.

BIBLIOGRAFÍA

I. Obras de Kafka.

KAFKA, Franz, *Erzaehlungen*. Edición y epílogo de K. Krolow. Leipzig, Verlag Philipp Reclam, jun., 1981.

—, *La metamorfosis*. (No se indica el traductor). México, Alianza Editorial Mexicana, 1981.

—, *La metamorfosis y otros cuentos*. Trad. Beatriz de Martínez y Guillermo Letemendía. México, Ediciones Nuevomar, 1982.

—, *Metamorphosis and Other Stories*. Trad. Willa y Edwin Muir. Harmondsworth, Ing., Penguin Modern Classics, 1961.

—, *Tagebuecher, 1910-1923*. Edición y epílogo de Max Brod. Frankfurt, S. Fischer, 1967.

II. Obras sobre Kafka.

ARENDT, Hannah, *Die verborgene Tradition*. Frankfurt, Suhrkamp-Verlag, 1976.

EMRICH, Wilhelm, *Franz Kafka*. Frankfurt, Arthenäum-Verlag, 1975.

FISCHER, Ernst, *Von Grillparzer zu Kafka*. Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1975.

GRAY, Ronald, "But Kafka Wrote in German", en *The Cambridge Quarterly*, Vol. 7, núm. 3. Cambridge, 1977.

GREINER, Ulrich, "Die Zeit der Interpretation ist vorbei. Auf dem Kafka-Symposium in Bari siegte die Philologie" en *Die Zeit*, vol. 15, núm. 15, agosto de 1983.

—, "Kafka ist klar", en *Die Zeit*, vol. 17, núm. 37, septiembre de 1982, p. 15.

⁹ Sin embargo, léase el excelente ensayo de Ronald Gray "But Kafka wrote in German" (se dan los datos de publicación en la bibliografía), dedicado, precisamente, a los Muir como traductores del escritor alemán. Se apuntan en él varios errores definitivos cometidos por estos notables traductores, y hay un comentario general sobre las dificultades que presenta el idioma de Kafka.

- HERMSDORF, Klaus, *Kafka. Weltbild und Roman*. Berlín, Ruetten und Loening, 1978.
- MARTINI, Fritz, *Das Wagnis der Sprache. Interpretation deutscher Prosa von Nietzsche bis Benn*. Stuttgart, Ernst Klett Verlag, 1964.
- ROBERT, Marthe, *Franz Kafka o la soledad*. México, Fondo de Cultura Económica, 1982.
- SCHWEIKERT, Gabriele, "...weil das Selbstverstaendliche nie geschieht" en *Text und Kritik*, Muenchen, Richard Boorberg Verlag, 1974.
- WAGENBACH, Klaus, *Franz Kafka in Selbstzeugnissen und Biddokumenten*. Hamburgo, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1964.
- WALSER, Martin. *Beschreibung einer Form. Versuch über Franz Kafka*. München, Carl Hanser Verlag, 1968. 3. Auflage.

III. Obras generales:

- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus Logico-Philosophicus*. Madrid, Alianza Editorial, 1981. Trad. de Enrique Tierno Galván. 5a. edición en español.

ABE KŌBŌ: ¿UN AUTOR KAFKIANO?

Guillermo Quartucci

Hablar de “aires kafkianos que soplan en la literatura de Japón” es, a primera vista, poco más o menos que intentar encontrar la cuadratura del círculo. Sin embargo, no pocos críticos occidentales y japoneses, cuando no algunos lectores avisados que se han aventurado en el mundo de la narrativa japonesa contemporánea, han descubierto un Kafka nipón: Abe Kōbō, cuya novela *La mujer de la arena* ha recorrido el mundo, como libro y en su versión cinematográfica. Este autor, revelado al mundo de las letras inmediatamente finalizada la Segunda Guerra Mundial, comienza muy pronto a publicar narraciones breves y de mediana longitud cuyo desarrollo sorprende e irrita a sus compatriotas, sea el lector común o el crítico literario. Tan temprano como en 1949, uno de sus cuentos, *Dendorokahariya* (Dendrocacalia o Cómo el Sr. Don Nadie se transformó en Dendrocacalia), sorprendió a ambos (lector y crítico) con una historia desconcertante e insólita en la tradición literaria japonesa: la metamorfosis de un hombre en planta. En 1951, *Akai mayu* (El capullo rojo), *Kōzui* (El diluvio), *Mahō no chōku* (El gis mágico), *Baberu no tō no tanuki* (Un tejón en la Torre de Babel) tenían como tema la metamorfosis, en un ciclo que podría denominarse el “él dentro de él” (*kare no naka no kare*). Fue casi imposible, entonces, no asociar a Abe Kōbō con Kafka y su célebre historia de Gregorio Samsa.

Pero el mismo escritor, al hablar de sus lecturas de la juventud, cita, entre otros autores, a Rilke y Poe. No hace ninguna mención de Sartre y de los escritores “existenciales” y Kafka, de acuerdo con sus palabras, sólo llegó a sus manos después de escribir las primeras historias.¹ ¿Qué pensar entonces acerca de las similitudes más que obvias con el escritor checo que se dan en la primera etapa de su obra de narrador? En este punto, las opiniones se dividen y se encuentran. Por ejemplo, un crítico japonés escribe, refiriéndose a Abe: “Aunque las comparaciones son a menudo odiosas, el mundo literario de Abe tiene un parentesco más cercano con el de Kafka y algunos escritores europeos contemporáneos que con el de sus compatriotas.”²

¹ Entrevista en el estudio de Abe Kōbō a raíz de la publicación de su novela *El hombre caja* (1973).

² Yamanouchi Hisaki, “Abe Kōbō y Ōe Kenzaburō: The Search for Identity in Contem-

Por el contrario, un crítico no japonés escribe: "Natural y quizá inevitablemente, los críticos occidentales relacionan a Abe con Kafka [...]. Comúnmente, la comparación se hace por sugerencia. Que yo sepa, no hay ningún estudio que trate de probar la similitud de Abe con los escritores asociados al *arte del absurdo* de Occidente."³

El propio Abe, en su ensayo de 1973, *Uchi naru henkyō* (La frontera interior), donde habla extensamente acerca de la "naturaleza judía" y sus características específicas (que él niega, por considerarlas un producto prejuiciado de la cultural occidental no judía), comienza refiriéndose a Kafka, indudablemente presionado por la necesidad de explayarse acerca de su entonces ya bien ganada fama de autor "kafkiano".⁴ Vale la pena citar *in extenso* los primeros párrafos:

Este ensayo no debería ser interpretado como un intento de abordar la cuestión judía. No es mi propósito hablar sobre problemas de prejuicios o discriminación. Sin embargo, debo admitir que en las obras de los autores judíos hay expresado algo tan consistente como no se observa en los autores no judíos. Llamaré a ese algo "la frontera interior". Se trata de una idea que también yo he tratado de incorporar a mis obras más recientes.

Permitásememe usar a Kafka como ejemplo de lo que quiero decir. Sería ir demasiado lejos tratar de explicar la obra de Kafka sólo por las cualidades judías que contiene. Tal estrechez de miras es evidente en el intento de algunos críticos por interpretar las historias de Kafka a la luz del concepto de una figura paterna judía autoritaria que se supone siempre presente en un segundo plano. Esta crítica, sin dudar de sus buenas intenciones, no hace sino enfatizar las cualidades específicamente judías de Kafka en detrimento de la naturaleza más moderna y universal de su obra. Considerar a Kafka desde ese punto de vista es tan poco realista como meter a Proust, Chaplin y Bergson en un mismo saco y hablar de sus cualidades específicamente judías.

Sin embargo, sería igualmente poco real negar que Kafka es judío. Sabemos por su diario, que estaba muy consciente de su condición de judío, por lo que trabajaba muy duro para analizar su identidad judía desde la perspectiva adecuada. ¿Hay alguna relación, entonces, entre el Kafka judío y el universalismo que se observa en su obra? [...].

La solución más fácil sería contestar sí y no a la cuestión de la naturaleza judía de Kafka. Podría decirse: "Kafka, aunque bastante consciente

porary Japanese Literature", en W. G. Beardsley, ed., *Modern Japan. Aspects of History, Literature and Society*, University of California Press, 1975, p. 167. ..

³ Philip Williams, "Abe Kōbō and the Symbols of Absurdity", en *Studies of Japanese Culture*, Tokyo, The Japan PEN Club, 1973, vol. I, p. 477.

⁴ En los años 60, Abe visitó Praga y se entrevistó con Eduard Goldstücker, especialista en Kafka, quien en 1968 fue elegido presidente del sindicato de escritores checos.

de sus características judías, poseía el genio de trascender los límites de su medio y expresarse en términos universales.”⁵

Es precisamente esta “universalidad” de Kafka destacada por Abe, la que él trata de imprimir a sus trabajos de ficción y la que lo lleva a preguntarse acerca de lo que se entiende por “forma nacional” cuando se habla de narrativa, para salir al paso de los críticos y lectores japoneses que lo tildan de extranjerizante. A esta altura del desarrollo de las sociedades, la idea estrecha de nación se ve desafiada por la noción de ciudad, como el escenario cosmopolita, la “frontera interior”, donde se desarrollan las actividades más importantes del Estado moderno. “Cuando la población urbana alcanza determinado nivel, se vuelve inmune a las fantasías de ‘la vuelta a la tierra’. Quizá la popularidad de los escritores judíos —y de la literatura del exilio, en general— esté indicando el fin del Estado como ‘causa justa’ y campeón de la Madre Tierra.”⁶

Como consecuencia de este desarraigo, el escritor contemporáneo no puede sino dejar estampado en su obra el sello de una cuestión apremiante: la búsqueda de la identidad. A partir de aquí, el paralelismo entre Kafka y Abe se vuelve más transparente. Pero, ¿cuáles son las características principales de la obra primera de Abe, más allá de sus consideraciones *a posteriori* acerca del lugar del escritor (y Kafka, como epitome) en el mundo contemporáneo? Como se ve en los dos cuentos que se presentan a continuación, típicos de la primera época de Abe, el recurso fundamental es la ubicación de la acción en un ambiente abstracto, de reminiscencias expresionistas, que amenaza con hacer trizas en cualquier momento la identidad de los protagonistas. El acontecimiento insólito y chocante se manifiesta desde las primeras líneas, para, de esta forma, desplazar la atención del lector de la descripción realista a un mundo de ficción, metafórico, con sus leyes propias, posibilitando así el clima de pesadilla o absurdo que generalmente enmarca la acción.

En *El capullo rojo*, el ambiente es más opresivo, atravesado hasta el fin por el subjetivismo solipsista del personaje, que busca incansablemente una respuesta al enigma de su identidad, materializado en la falta de un lugar donde vivir. El capullo iluminado por los rayos rojos del sol del atardecer en que se convierte el protagonista y la disolución del yo en una cálida nada, describen en clave alegórica lo que *El diluvio*, una demoledora sátira centrada alrededor de la lucha de clases, expresa sin ambigüedad: la alienación del hombre ante la irracionalidad capitalista. Tanto la fibra trágica del primer relato, como la implacable mordacidad del segundo, de la que ni siquiera se salva la figura de Noé, constituyen las dos caras de una misma

⁵ Abe Kōbō, *Uchi naru henkyō* (La frontera interior), en *Abe Kōbō Zensakuhin* (Obra completa de Abe Kōbō), Tōkyō, Shinchōsha, 7a. Ed., vol. 15, pp. 30-31.

⁶ *Ibid.*, p. 56.

moneda y, de alguna manera, reconocen un paralelismo en Kafka. Finalmente, para ambos autores, es en la concepción moderna del Estado donde hay que rastrear el origen de los males del hombre. “El Estado, que una vez luchó contra los herejes, en la actualidad, proclamándose defensor de las tradiciones, enfrenta con ardor a los nómadas herejes de ‘la frontera interior’ [esta vez al grito de:] “Traidor a la patria, ideólogo extranjerizante, vándalo, idiota útil, rojo, estudiante extremista’.”⁷

⁷ *Ibid.*, p. 56.

EL CAPULLO ROJO

Abe Kōbō

La noche empieza a caer. La gente se apresura a volver al nido, mas para mí no existe casa a la cual regresar. Yo continúo caminando lentamente la angosta grieta que separa a una casa de la otra, mientras se repite la pregunta que me he hecho cientos de veces: ¿por qué a pesar de que a lo largo trar una respuesta convincente al por qué no tengo una casa.

A veces, al apoyarme en un poste de luz para orinar, encuentro pedazos de sogas tirados y siento deseos de ahorcarme. Mirando fijamente de reojo hacia mi cuello, la soga parece decir: descansemos, hermano mío. Mas no puedo descansar; la soga y yo no somos hermanos, y aún no puedo encontrar una respuesta convincente al por qué no tengo una casa.

Todos los días anochece. Al llegar la noche debo descansar. Para descansar necesito una casa. Y si es así, ¿no es cierto que no existe una razón para no tenerla?

De pronto se me ocurre que quizá cometí un grave error y no es que no tenga una casa: simplemente la olvidé. Sí, eso puede ser. Al pasar casualmente por un sitio, me detengo frente a una casa: ¿será ésta mi casa? Al compararla con las demás no encuentro un motivo especial que me indique tal posibilidad. Y aunque llegue a cualquier casa, de nuevo me digo lo mismo: no hay evidencia que desmienta que ésta sea la mía. Me lleno de valor y, ¡seal, llamo a la puerta.

Por la ventana a medio abrir aparece el risueño rostro de una amable mujer. La esperanza late cerca del corazón y éste ondea llano como bandera. Yo también sonrío y saludo como un caballero.

—Perdone que la moleste, ¿no es ésta mi casa?

El rostro de la mujer repentinamente se endurece.

—¡Caramba! ¿De quién se trata?

Me dispongo a explicarle, pero me encuentro en un callejón sin salida. No sé qué debo explicar. ¿Quién soy yo? No es ése el problema. ¿De qué manera podría complacerla? Me siento desesperado.

—En todo caso, si usted cree que ésta no es mi casa, pruébelo.

—¿Que qué...? —dijo la mujer con rostro atemorizado, ofendiéndome.

—Si no tiene pruebas, tengo razón para pensar que es mi casa, ¿no?

—Pero esta casa es mía.

—¿Qué quiere decir con eso? Decir que es suya no significa que no sea la mía.

El rostro de la mujer se convirtió en un muro que borró la ventana. ¡Ah! Éste es el verdadero carácter de la señora de rostro sonriente. Si las cosas son de alguien, significa que no son mías. La transformación de siempre para justificar esa lógica irrazonable.

¿Por qué...? ¿Por qué si todas las casas son de alguien ninguna es mía? ¡Ay! Y aún no siendo mías, ¿no sería bueno que una al menos no fuera de nadie?

De vez en cuando imagino que los tubos de los depósitos de materiales y de las obras en construcción son mi casa. Pero éstos ya pertenecían a alguien. Sin que mi voluntad ni mi interés tengan nada que ver, en poco tiempo desaparezco del lugar para que aquello se convierta en propiedad de alguien. Evidentemente no era mi casa.

¿Qué tal la banca del parque? Excelente. Si en verdad la hago mi casa vendrá el del garrote y me echará... Indudablemente es *de todos*, no es propiedad de nadie. Pero dirá:

—¡Ea! ¡Levántate! Éste es un lugar público, no es propiedad de nadie y mucho menos tuya. ¡Vamos, a caminar! Si no te gusta es un asunto legal, así que búscate algún sótano. Fuera de ahí no hay donde te puedas quedar, o cometerías un delito.

¿Será que aquello del judío errante se refería a mí?

La noche empieza a caer. Sigo caminando. Las casas... ni desaparecen ni se transforman, permanecen firmes sobre la tierra. Mientras tanto, va cambiando su indefinido aspecto la grieta..., la calle..., en los días de lluvia como brocha que suelta pelusa, en los días de nieve como la huella de una rodada, en los días de viento como un cinturón que recorre la calle. Sigo caminando. No entiendo por qué no tengo una casa, no puedo ahorcarme.

¡Oh! ¿Quién es? ¿Qué se enreda en mi pie? Si fuera la soga para estrangularme no sería tanto mi apuro. ¡Ah, no...! Es un pegajoso hilo de seda que sale del agujero de mi zapato y por más que tiro de él sigue alargándose. Es algo muy singular. Lleno de curiosidad, continuo tirando hasta que sucede algo todavía más extraño. Gradualmente mi cuerpo se inclina, no puedo mantenerme perpendicular al suelo. ¿Habrá cambiado el rumbo de la gravedad, ladeando al eje de la Tierra?

¡PUM! Mi zapato cae al suelo y comprendo la situación. El eje de la Tierra no se ha torcido; uno de mis pies se está haciendo pequeño. Al tirar del hilo, mi pie se empequeñece. Mi pie se ha ido destejiendo como el codo descosido de una chaqueta gastada. Mi pie se deshace como las fibras de un estropajo.

Ya no puedo dar un paso. Sin saber qué hacer permanezco inmóvil y,

dentro de la igualmente perpleja mano, el hilo de seda en que se transformara mi pie empieza a moverse solo. Sale arrastrándose con agilidad y, sin que yo mueva un dedo, se enrolla en mi cuerpo. Al terminar de destejer la pierna izquierda, con la mayor naturalidad se cambia a la derecha. En poco tiempo el hilo ha envuelto todo mi cuerpo como un saco y no cesa de destejer, de la cintura al pecho, del pecho a los hombros y continúa hasta que, desde el interior, termina de formar el saco. Al fin desaparezo.

Después, quedó un capullo grande y vacío.

—¡Ah! Al fin puedo descansar—. El sol poniente poco a poco tiñó de rojo el capullo. —Ésta es la casa a donde nadie vendrá a molestarme. Pero ahora que tengo una casa, ya no hay un yo que vuelva a ella.

Dentro del capullo el tiempo se detuvo. Afuera oscurece, pero el interior del capullo, en un eterno crepúsculo, se ilumina con el enrojecido brillo del atardecer. Ante un hecho tan sorprendente un hombre se detuvo. Me encontró en un cruce con las vías del tren. Al principio se le revolvió el estómago, pero su extraño hallazgo lo hizo cambiar de opinión y me guardó en el bolsillo. Después de traerme dando tumbos, me dejó en la caja de juguetes de su hijo.

Traducción del japonés:
Silvia Novelo

EL DILUVIO

Abe Kōbō

Un filósofo, pobre pero honrado, desplegó un telescopio y empezó a hacer observaciones astronómicas en la azotea de su casa: quería investigar el teorema del universo. Como no encontraba otra cosa que unos pocos astros que erraban insignificantes y algunas estrellas conocidas de siempre, y pese a no sentirse aburrido, dirigió sin darse cuenta el telescopio hacia la tierra. Allí, ante su nariz, apareció una calle invertida y podía verse a un obrero caminando también de cabeza. El filósofo acomodó las imágenes en su conciencia y siguió los movimientos del obrero, ajustando los lentes. A través de los lentes de amplio calibre se veía el transparente interior de la pequeña cabeza del obrero, quien acababa de terminar su jornada nocturna y su ser estaba vacío por el cansancio.

El filósofo, paciente, no desviaba los lentes. Al poco rato su paciencia fue compensada. Repentinamente se observó un cambio en el obrero: el contorno de su cuerpo cobró una tesitura ambigua y empezó a derretirse por los pies, perdió el sostén, se convirtió en un trozo de materia chiclosa, y finalmente quedó hecho un líquido que se extendió sobre la tierra, dejando dispersos su bata, su sombrero y sus zapatos.

El obrero licuado empezó a escurrirse tranquilamente hacia un lugar más bajo. Cayó en chorro en un hueco del camino, pero salió trepando de allí. El movimiento del obrero licuado, contrario a la ley de la dinámica líquida, sorprendió al filósofo a tal grado que por poco se le cae el telescopio de las manos. El hombre convertido en líquido siguió corriendo y al toparse con un muro que estaba al lado del camino, se deslizó sobre él cual si fuera un animal con ventosas, lo sobrepasó y desapareció de la vista del filósofo, quien apartó los ojos del telescopio y suspiró pesadamente. Al otro día, el filósofo lanzó al mundo la advertencia de un próximo gran diluvio.

Y realmente empezó en todas partes del mundo la licuefacción de obreros y de gente pobre en general. Era notable la licuefacción colectiva. En las fábricas grandes se paraba de repente la operación de las máquinas y los obreros en conjunto quedaban convertidos en líquido, formando grandes charcos que se hacían riachuelos que chorreaban por la abertura de la puerta, o subiendo por las paredes, saltaban por la ventana. Algunas veces, después de que los obreros se habían convertido en líquido, las máquinas seguían operando por sí solas, en desorden, en fábricas desoladas, hasta terminar des-

trozándose. Por otra parte, los diarios informaban de casos tales como fugas de convictos licuados, o de inundaciones causadas por la licuefacción de campesinos de aldeas enteras.

La licuefacción de hombres no se limitó a esas anomalías fenoménicas, sino que dio motivo también a diversos tipos de desajustes y perturbaciones. Hubo un incremento súbito de crímenes perfectos debido a la licuefacción de los delincuentes. La policía movilizó secretamente a físicos para que indagaran las características del agua. Sin embargo, aquel líquido estaba totalmente fuera de la ley científica, y los físicos quedaron estúpidamente frustrados y trastornados, ya que al tocarlo con la mano era como el agua común, mas a veces mostraba un menisco tan fuerte como el del mercurio y era capaz de conservar su propio contorno, como la amiba; así, no solamente era capaz de subir a los lugares elevados, sino que podía separarse conservando su volumen original, de repente, después de mezclarse completamente con otro líquido natural, o después de mezclarse con otros hombres licuados.

En otras ocasiones poseía un menisco tan débil como el del alcohol, mostrando una asombrosa permeabilidad en relación con las sustancias sólidas; por ejemplo, con el papel, ante el cual el líquido no mostraba a veces ninguna reacción, y en otras ocasiones desplegaba un poder de fundición como si se tratara de algún agente químico.

El hombre licuado podía congelarse o evaporarse. El punto de congelación o volatilización difería de acuerdo con cada caso; por lo tanto sucedieron cosas tan raras como que un trineo que se deslizaba sobre gruesas capas de hielo fuera tragado repentinamente junto con los caballos, o que un patinador que corría a la cabeza de un grupo en competencia de patinaje de velocidad desapareciera en seco. O a veces, que el agua de la piscina en pleno verano súbitamente quedara congelada, atrapando en el hielo a las muchachas que nadaban allí. Puesto que el hombre licuado trepaba las montañas, se mezclaba con el río, atravesaba el océano, se convertía en nube o en lluvia, pudo extenderse por todo el mundo, y llegó el momento en que no podía preverse qué es lo que iba a ocurrir. Los experimentos químicos eran casi imposibles de llevarse a cabo. Los pistones de las locomotoras de vapor se inutilizaban ante la invasión del hombre licuado; por más que se elevara la temperatura, no había presión o, a veces, de repente, las máquinas se inflamaban hasta explotar.

Ocurrieron fenómenos y exterminaciones tan inauditos que ninguna biología podría explicarlos: manzanas que rodaban cantando, espigas de arroz que estallaban con estruendo de fuegos artificiales; pero lo más grave de todo era cómo afectaba el hombre licuado a aquéllos aún no licuados, sobre todo a los hombres ricos.

Una mañana, el dueño de una gran fábrica se disponía a tomar una taza

de café; en el momento en que tocó la orilla de la taza con sus labios, quedó ahogado en la taza. Otros morían en una copa de whisky, o en un frasquito de gotas para los ojos. Esto suena increíble, pero es cierto.

En cuanto estos acontecimientos extraordinarios fueron dados a conocer, muchos hombres acaudalados enfermaron de hidrofobia. Un canciller del gobierno confesó lo siguiente: "Yo, cuando tomo un vaso de agua, al ver el líquido ya no puedo saber lo que es, si es un mineral en forma líquida imposible de digerir o una sustancia nociva que si uno la bebe inmediatamente enferma. Es una agonía horrenda."

Aunque no provocaba convulsiones a la hora de la deglución, se trataba de hidrofobia, obviamente. Sucedieron muchos casos en que mujeres de edad se desmayaban a la sola vista del agua; mas la vacuna contra la hidrofobia no servía para nada.

Y por todos los rincones del mundo corrían voces que anunciaban el advenimiento del diluvio; pero los diarios trataron de negar tales rumores, aduciendo las siguientes razones:

1. Durante el año, el nivel de pluviosidad ha sido inferior al de otros años en todas partes del mundo.
2. En todos los ríos en que se advierte el aumento del caudal simplemente no ha sido superado el ámbito de la mutación estacional.
3. Ninguna otra alteración, tanto meteorológica como geológica, ha sido registrada.

Era cierto. No obstante, era más cierto aun que el diluvio comenzaba. La contradicción provocó una general inquietud social. Era evidente que no se trataba de un diluvio cualquiera. En poco tiempo, los diarios tuvieron que reconocer la verdad. Sin embargo, seguían repitiendo que se trataba de una anomalía astronómica, un fenómeno temporal que pronto terminaría de manera natural. Sin embargo, el diluvio se extendía; muchos pueblos y aldeas se iban al fondo del agua; muchas colinas y llanuras quedaron cubiertas por los hombres licuados; hombres ricos o de alto rango empezaban a refugiarse en los altiplanos o en las zonas montañosas, peleando por ser los primeros en llegar. Ante los hombres licuados que trepaban los muros, no tenían alternativa, a pesar de que sabían que era inútil refugiarse.

Por fin, los reyes y ministros reconocieron la emergencia del asunto y expedieron decretos que decían que para salvar a la humanidad del diluvio había que movilizar con urgencia toda la energía, y el material para construir un gigantesco dique. Cientos de miles de obreros fueron reclutados para la forzada labor. Entonces, los periódicos cambiaron de actitud y hablaron del deber y la justicia, en el mismo tenor de los decretos. Sin embargo, ya casi todos los hombres —hasta los reyes y los ministros— sabían que los decretos eran letra muerta. El dique contra los hombres licuados no era otra cosa que la dinámica de Newton contra la mecánica cuántica: algo total-

mente ineficaz, ya que hasta los mismos obreros que lo construían empezaron a convertirse en líquido y caer a un lado del dique. La página cuatro de los periódicos estaba llena de noticias acerca de ciudadanos extraviados. Mas por el carácter del periódico, estos casos eran tratados como consecuencia, y no como causa del diluvio; y el carácter contradictorio del diluvio o la causa fundamental de él, jamás eran comentados.

Surgió por ese tiempo un científico que aseguró que con la energía nuclear podría evaporarse aquel líquido que cubría ya la tierra. El gobierno acordó inmediatamente subsidiar ese proyecto, ampliamente, sin reserva. Sin embargo, al iniciarse los procedimientos, surgieron varias dificultades que tornaron imposible el trabajo. Debido a que la licuefacción de hombres se extendía en progresión geométrica, no había ya suficientes obreros, y la licuefacción alcanzaba ya a los científicos. Por otra parte, las fábricas de refacciones se hundían una tras otra, de modo que no se sabía cuándo se podrían materializar las instalaciones nucleares.

Una angustia espantosa cubrió el mundo. Todos se convertían en momias a causa de la deshidratación y agonizaban produciendo ruidos secos a cada respiración.

En medio de este caos, había un solo hombre que andaba contento, disfrutando la situación. Era Noé, optimista y astuto. Noé, en base a las experiencias del antiguo diluvio, sin perturbación ni trastorno, se dedicaba a fabricar un arca. La idea de que el futuro de la humanidad dependía de las manos de su familia, le hacía sentir un júbilo religioso.

Cuando el agua se aproximó a su casa, Noé subió junto con sus familiares y sus animales al arca. Entonces, los hombres licuados trataron de trepar por el borde del arca. Noé los increpó:

—¡Oigan! ¿Quién creen ustedes que soy y de quién es este barco? Soy Noé. Ésta es el arca de Noé. No se equivoquen. ¡Vamos, abajo!

Era una equivocación pensar que el líquido comprendería el lenguaje de Noé. El líquido sólo comprendía su problema de líquido. Y en el momento siguiente, el arca fue invadida por el líquido, y los animales y los hombres se ahogaron. El arca, sin un alma, quedó a la deriva, impulsada por el viento.

De esta manera la humanidad fue exterminada por el segundo diluvio; pero, al asomarse en las aldeas, los pueblos, las calles y los árboles que yacían en el fondo del agua, podía observarse alguna sustancia que empezaba a cristalizar, probablemente alrededor del corazón invisible de los sobresaturados hombres licuados.

Traducción del japonés:
Atsuko Tanabe

CONFLICTO ENTRE REALIDAD Y APARIENCIA EN *EL LAZARILLO DE TORMES*

Josefina Iturralde E.

Cabe preguntarse, para comenzar, ¿qué es realidad?, ¿qué debemos entender por este término tan preñado de significados, de sentidos: palabra que pareciera un comodín adecuado para los más variados criterios estéticos;¹ palabra que en el terreno literario ha causado muchas confusiones y ambigüedades también? ¿Qué es en realidad el concepto *realidad*? Difícil respuesta debe ser la que aclare esta pregunta. Pero las cosas se complican si unimos esta idea a la de apariencia; las mismas preguntas que arriba he planteado serían válidas ahora. *Apariencia*, según el diccionario de la Real Academia, es: “parece y no es” *realidad*, según el mismo, es: “existencia real y efectiva”. De lo anterior resulta que realidad y apariencia pueden ser una sola cosa: la apariencia de realidad; es decir, que lo aparente tiene una existencia absoluta: que es. Siguiendo así las proposiciones, me parece que realidad y apariencia no se encuentran en una relación de oposición, que una no excluye a la otra, y sí que la puede incluir. Vería, más bien, el antagonismo de realidad en imaginación, o ilusión —como proponen Wellek y Warren—² y la de apariencia en verdad o en ser: ser/apariencia, realidad/imaginación.

Sin embargo, atendiendo al tema del ensayo, lo más interesante se centraría en esa apariencia de realidad, lo cual es un debatido problema estético. Se tiende a confundir la realidad cotidiana, de vida vivida, con la *realidad* que apreciamos en la literatura; sobre todo en el drama y en la novela. Como apunta Pouillon: “La novela es una obra de *expresión* y no un calco.”³ El artista expresa, interpreta y, sobre todo, hace visible y comprensible una realidad que normalmente no se mira, de tan cotidiana y habitual. La manera en que el artista significa y opera en los objetos es lo que da esa sensación de realidad, que lleva a confundir a los seres de ficción con sus homólogos reales; para saber qué es una piedra, existe eso que llamamos arte, dice Shklovski.⁴ Apreciamos, y hasta conocemos nuestro entorno, porque la lite-

¹ Vid. el magnífico artículo de Lázaro Carreter “El realismo, como concepto crítico literario” en *Estudios de poética*, Madrid, Taurus, 1979.

² R. Wellek y A. Warren, *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 1962, p. 252.

³ J. Pouillon, *Tiempo y novela*, Buenos Aires, Paidós, Argentina, 1970, p. 15.

⁴ Vid. V. Shklovsky, “El arte como artificio” en *Teoría de los formalistas rusos*, antología preparada por T. Todorov, México, Siglo XXI, 1980, pp. 55-70.

ratura nos ha llevado a lograrlo: "...la ficción es menos extraña que la verdad misma".⁵ Es así que se puede entender a la mujer decidida y libre interiormente, que saca el mejor partido de su situación, cuando conocemos a esa doña Ángela de *La dama duende*; o comprendemos al don Juan y toda su actuación porque Tirso de Molina y sus continuadores se han encargado de desentrañar tal conducta humana.

Sin embargo, se debe siempre recordar que toda selección que el artista hace en el acto de crear, constituye una "manipulación" —como la llama Lázaro Carreter en su citado artículo— y esto lleva a romper, de alguna forma, con la realidad cotidiana de la cual procede. Así, *realidad* se entiende en un nivel de creación estética, que no podemos (ni debemos) remitir a lo real natural o a una "realidad real". "La naturaleza no es el arte."⁶ Se puede, entonces, volver a la idea que expresé anteriormente: es posible, y de hecho es así, aparentar realidad y no serlo... sino literariamente.

Ahora, ver un conflicto entre realidad y apariencia en el *Lazarillo de Tormes* crea otros problemas. La realidad presente en la narración, si se recuerda lo que he venido exponiendo, no es sino una realidad estética con apariencia de realidad vivida. Se dan una serie de datos que podríamos recorrer en un mapa: al hacer memoria —sea por conocerla directamente o en ilustraciones— podemos reconocer o conocer Toledo, su catedral, sus calles, etc.; lo mismo si se comen unas "peras verdiales" que una pata de vaca o se toma vino; o estamos frente al toro en el que Lázaro despierta a la vida adulta, etc.⁷ Se puede seguir con estos ejemplos, pero lo importante es ver que dicha realidad está —¿debería estar?— en conflicto con una apariencia: podría pensarse este concepto como algo que no es y pareciera sí existir. Entonces el conflicto vendría a plantearse entre lo que sí se da y lo que aparenta existir.

Volvamos a nuestras definiciones. *Conflicto*, siguiendo siempre el diccionario de la Academia, es: "lo más recio de un combate", "punto en que aparece incierto el resultado de la pelea"; en sentido figurado: "combate y angustia del ánimo", "apuro, situación desgraciada y de difícil salida". Si tomamos las dos primeras acepciones, "combate", "pelea", resulta problemático aplicarlo al tema de este trabajo: de ninguna manera se entabla un combate entre la realidad y la apariencia en el *Lazarillo*. De ninguna forma se plantea que una luche contra la otra; hay, sí, el desplazamiento de la realidad a favor de la apariencia, pero nunca la idea de crisis, de "conflicto".

⁵ Welck y Warren, *Op. cit.*, p. 255.

⁶ Lázaro Carreter, *Op. cit.*, p. 127.

⁷ *Vid.* El volumen colectivo *Lo verosímil*, en donde a lo largo del libro, pero sobre todo en el artículo de T. Todorov, se trata de este problema estético. Es en este sentido que hablo de realidad y de cómo se maneja en el *Lazarillo*. De aquí en adelante la palabra *realidad* debe entenderse en este sentido estético.

Si seguimos con el diccionario, este concepto se podría tomar en sentido figurado: "combate y angustia del ánimo" o "apuro, situación desgraciada y de difícil salida". Creo que tampoco estas acepciones podrían aplicarse a la novela que nos ocupa. Sin embargo, parece que algo tienen en común todas estas definiciones: la idea de embrollo, de situaciones difíciles, cuya solución o resolución se debería a o sería producto de una decisión, de un compromiso con el entorno en el que se mueve el protagonista y con los personajes que lo rodean, lo cual llevaría a una solución, sea ésta cual fuere. Desde esta perspectiva, el conflicto, como tal, jamás aparece claramente expresado —ni en la novela, ni menos aún en el nivel de lo narrado. Si el conflicto existe, surge del juego que se establece entre los dos mismos elementos: Lázaro nunca padece una crisis, o angustia, por lo que él sabe y lo que vive; su conflicto, si se le puede llamar así, se reduce a buscar "asiento" y poder satisfacer sus necesidades inmediatas y vitales. Dónde dormir, qué comer y qué vestir forman la trilogía que lo tiene suspenso, en tanto no la ha resuelto. Cuando soluciona estos tres requerimientos, su actividad, digamos, cesa y se adecua sabiamente a lo que se pide de él. Pero a pesar de esto, la realidad está presente y el personaje la conoce. Sólo que hace como que no la ve, o la mira con el rabillo del ojo. Es decir, nunca la enfrenta de manera directa: por lo tanto, el conflicto, en cuanto tal, desaparece o aparenta no existir.

Creo, pues, que el conflicto entre realidad y apariencia, si surge, es cuando el lector observa las señales que la narración contiene y que llevan a establecer una postura crítica que, si capta el conflicto entre lo que Lázaro vive y lo que piensa, es a manera de reflexión, y nunca como un juicio. Con esto quiero decir que en un primer nivel ambos elementos —realidad y apariencia— no aparecen en conflicto. Éste surge de la visión del lector, quien deduce lo que el personaje hace y dice, y *cómo* lo hace y dice.

La realidad y la apariencia marchan de manera alterna en la narración, pero nunca va una en contra de la anterior: se van complementando en la visión del lector y logran, por este medio, ir dibujando, cuidadosa y nitidamente, la totalidad de la sociedad, costumbres y seres que el pícaro va tratando y conociendo. Lo anterior se nota claramente, porque a la narración que Lázaro va comunicando a "Vuestra Merced", le sigue un párrafo entremetido, discurso directo, que comunica sin intermediarios lo que el personaje piensa de los que le rodean y tratan. Este juego de parecer y realidad se va hilando finamente y no de manera obvia: se entretienen el discurso directo del protagonista con la conciencia, el pensamiento de Lázaro. Un incidente descubre la reflexión del personaje, incidente que no está ni siquiera manifiesto en la relación que el pícaro va haciendo de sus andanzas y experiencias. Así, pues, resulta significativo que las primeras ocasiones en que el protagonista nos comunica su pensamiento, sea el momento en que

nace a la sociedad: el golpe contra el toro y la burla de que ha sido objeto, sirven al personaje para revelarnos lo que piensa: "Verdad dice éste, que me cumple avivar el ojo y avisar, pues solo soy y pensar cómo me sepa valer."⁸ De aquí que, poco a poco, el pícaro vaya ganando agudeza, sagacidad y seguridad en su trato con los demás y, también, posteriormente, "avive" el ojo y sepa captar la realidad que le toca vivir. Sin embargo, el juego no es mecánico, y de lo más sobresaliente, a mi juicio, es cómo el pobre niño tiene que ir aguzando la mirada: en un principio la realidad que capta es plana, no hay dobleces, subterfugios, engaños. Lo que mira es lo que existe, y de ninguna manera lo pone en tela de juicio; no hay asomo en él de inseguridad o desconfianza: los golpes son golpes, el hambre es necesidad de comer, el amo es el amo y debe "velar" por su criado. A pesar de toda esta "buena voluntad", que no es sino inocencia, el pícaro va afinando sus habilidades, obligado por la sociedad —manifiesta en los amos con los que transcurre su vida—, hasta hacerse cargo de sí mismo de manera absoluta. En el momento en que regresa el golpe y la burla al ciego, Lázaro ha crecido interiormente, ha madurado, pues de mucho le han valido las enseñanzas de éste a quien nadie aventajaba a "más astuto y sagaz" (p. 14). La conciencia y certidumbre de que la vida no es como la percibe la mirada comienza a ganar partido en el alma del protagonista: "tal te la dé Dios", "San Juan, y ciégale", "nuevas malas te dé Dios", etc. comienzan a brotar en su pensamiento como formas de invocación, de venganza, pero fundamentalmente de conciencia, de reflexión que se comunica y se muestra inconforme con lo que se vive y lo que no se come. La realidad se impone al personaje, por encima de la apariencia o del deseo de bondad que expresaba el mozo del ciego. El desplazamiento de la realidad hacia la apariencia se sistematiza; la burla y la ambigüedad se vuelven medios para comunicar esta situación:

...el narrador practica con el mejor empeño una forma de presentación que se escinde en dos tiempos bien marcados: un primer momento de percepción pura (podría decirse, en que el protagonista registra unos hechos y le atribuye cierto significado); y un segundo momento en que asume un factor adicional que, respetando la apariencia de lo captado anteriormente, altera dicho significado.⁹

Estas ideas de Rico sintetizan claramente lo que he venido exponiendo: el pícaro percibe algo, cree que es así y de ninguna otra forma, pero, acto inmediato, su pensamiento cambia lo expresado por el mero hecho de que la reflexión otorga una profundidad y dimensión a la circunstancia acaecida.

⁸ *Lazarillo de Tormes*, edición, introd. y notas de Francisco Rico, Barcelona, Planeta, 1967, p. 13. Todas las citas de *Lazarillo* están tomadas de esta edición: en adelante aparecerá al final de la cita el número de la página entre paréntesis.

⁹ F. Rico, pról. a la edición de Salvat del *Lazarillo de Tormes*, p. 14.

Esta, llamémosla, técnica se vuelve más intrincada, pues si en un principio apreciamos párrafos alternos, a medida que transcurre la narración se van casi fusionando hasta parar en una sola; la realidad cede el lugar a la apariencia y ésta última se señorea en todo lo narrado. La apariencia es una realidad de tal peso y sustancia que impide el curso de las acciones y decisiones del personaje: ahora él hace como todos: aparenta. Esta evolución se marca claramente en el trato de Lázaro con el escudero; ahí vemos como aparentar, hacer como que, es lo típico de una sociedad y de unos seres apegados a añejos principios que, aun sin fundamentos y obsoletos en el presente, rigen a todo un heterogéneo conglomerado de la sociedad hispana.

Pero, todavía antes de resultar engañado al inicio de su trato con el escudero pretensioso, hay un momento en que se apunta este contagio entre apariencia y realidad: el pícaro duerme —en su estancia con el clérigo— con la llave del arca dentro de la boca; su avaro amo cree que una culebra es la que lo despoja de los alimentos guardados bajo llave; Lázaro ronca y los ruidos que hace se toman por los del animal: "... mi amo lo oyó [el silbido] y creyó sin duda ser el silbo de la culebra, y cierto lo debía parecer" (p. 40). La apariencia de realidad resulta ser tan determinante que el protagonista es apaleado de manera brutal; y como de culebra se trataba, Lázaro acepta los palos que a él fueron destinados.

La zona en que se mueven los dos conceptos estudiados, se va haciendo cada vez más patente y, al mismo tiempo, la línea divisoria entre ambos, más imprecisa. En el tratado tercero la apariencia es la que obtiene la victoria, desde un principio, en la totalidad de las acciones; la realidad bien poco tiene qué hacer en ese episodio de la vida del pícaro. Escaso lugar se le concede a la realidad, puesto que el amo actual del mozo limitadamente tiene que ver con ella. El trato insuficiente que le otorga sirve más para cimentar, de forma decidida, su postura ante la realidad miserable y cruel que ni comprende ni acepta. De tal manera resulta contundente esta apariencia de posibilidad y solvencia, que el pícaro percibirá lo que en verdad es el escudero sólo por medio del hambre; la caminata durante horas por la ciudad no hace sino confirmar en el personaje su buena fortuna... aparente. La prestancia, el garbo, la seguridad con que el escudero se desplaza por las calles de Toledo, llevan a su criado a creer serlo de un gran señor. Triste y humillante situación, pues los papeles se invierten y será el mozo quien sustente *realmente* a su señor; será quien vele por él, lo proteja y cuide de que la apariencia no se desdore y padezca mella. El sufrimiento, el dolor, el hambre los asimila el pícaro para que su patrón salga a la calle: "... con tan gentil semblante y continente, que quien no le conociera pensara ser muy cercano pariente al Conde de Arcos, o a lo menos camarero que le daba de vestir" (p. 49). Y, en tanto el amo sale a pasear, es Lázaro quien se las ingenia para traer un poco de comida a casa. En este punto

encontramos nuevamente otro desplazamiento: el pícaro se hace pasar por mendigo, que no es, para obtener por caridad, "aunque en este pueblo no había" (p. 51), alguna cosa con que sustentarse él y al honrado escudero. Pero ahí no para todo, el amo finge no tener hambre, para terminar devorando lo que ha traído el criado y, a no darse prisa éste, dejarlo sin nada.

Ninguno de los dos personajes ceja en el papel que representa. El "Por Dios, que me ha sabido como si hoy no hubiera comido bocado" (p. 53) del escudero es una realidad absoluta: ¡antes no ha comido nada! Pero aparenta haberlo hecho. Lázaro, por su parte, se asimila y usa de la apariencia a un grado extremo: de manera proteica pasa de ser mozo de un amo (inexistente) a proveedor y protector de éste; finalmente, a mendigo (que no es) que se vale de la caridad (escasa) para poder nutrir al amo del cual es criado. La situación cotidiana de todo esto la expresa de forma resumida el discurso del narrador: "... yéndose el pecador en la mañana con aquel contento y paso contado a papar aire por las calles, teniendo en el pobre Lázaro una cabeza de lobo" (p. 53). Las palabras del protagonista forman una imagen contundente: es una situación en apariencia óptima, que no hace sino revelar el trasfondo de miseria moral y física que ya aqueja a esa sociedad. Todo esto y más, puesto que el amo no sólo guarda las apariencias, *quiere* guardarlas; es un deber ser el que lo impulsa a mantener la honra intacta y el estómago (propio y ajeno) y la bolsa vacíos. Lázaro percibe esto de forma muy clara: "¡Oh, Señor, y cuántos de aquestos debéis Vós tener por el mundo derramados, que padescen por la negra que llaman honra lo que por Vós no sufrirán!" (pp. 49-50). Los problemas de la honra, lo sabemos bien, perdieron al español en un laberinto del que no pudo obtener el secreto que le permitiera la salida. La honra perdió a todos: la literatura, la del seiscientos especialmente, hizo suyo este problema. Ahí están Lope, Quevedo, Calderón, Tirso, etc. para ilustrarlo.

Finalmente, este episodio de la vida de Lázaro se resuelve de acuerdo con su planteamiento inicial: en este "mundo al revés", el pícaro es abandonado por su amo. Por si no fuera suficiente, el desorden de valores se consume de manera manifiesta y devastadora.

Si seguimos el itinerario espiritual del narrador encontramos, después del escudero, acomodado al mozo con un vendedor de bulas. Con éste el protagonista percibe nuevas formas de engaño: falsos milagros, falsos enemigos, falsas curaciones, etc. Como lo anoté anteriormente, el mozo observa una realidad que no es: valiéndose de la religiosidad y buena fe del pueblo, éste es explotado por el buldero y sus secuaces. El pícaro se concreta a observar y callar: en el fondo va aprendiendo debidamente cómo medrar fácilmente y obtener una buena situación en la vida. Sus reflexiones no se orientan a la crítica o al enjuiciamiento, permanecen únicamente en el nivel del reconocimiento de lo que no es y aparenta ser: "Y, aunque muchacho,

cayóme mucho en gracia [la burla], y dije entre mí: '¡cuántas de estas deben hacer estos burladores entre la inocente gente!' " (p. 74).

Sigue, pues, medrando nuestro personaje: el capellán con quien se asienta después le permite alcanzar: "...el primer escalón que yo subí para venir a alcanzar buena vida..." (p. 76). El alguacil y su oficio representan un riesgo que el pícaro no admite, ni está dispuesto a afrontar; al abandonarlo alcanza un: "...oficio real, viendo que no hay nadie que medre, sino los que le tienen" (p. 77). Este oficio es el que resuelve la vida de Lázaro y lo lleva a alcanzar la cima de su buena fortuna: económicamente no tiene problemas, resulta un "hombre respetado" por su oficio de pregonero¹⁰ y, el máximo de los logros, tiene una mujer con quien compartir su existencia.

Vistas así las cosas, nada más merecido e idóneo para un ser que ha sufrido penurias, golpes, humillaciones. Pero el juego resulta siniestro: todo esto que ha logrado Lázaro no es gracias a un esfuerzo personal, debido a su virtud. Al contrario, de la vida ha aprendido medrar, a aparentar y sacar el mejor provecho posible con el menor esfuerzo; es digno discípulo del ciego, del clérigo, del escudero y del buldero. Si la línea divisoria entre apariencia y realidad se iba borrando y una intentaba tomar el lugar de la otra, aquí, al final del libro, vemos la victoria apoteótica de la apariencia sobre la realidad. El conflicto, si se apuntó, ha desaparecido definitivamente: Lázaro se asimila totalmente y de manera esencial a la apariencia, que no es más que lo que la sociedad exige para admitir de forma incondicional a sus integrantes. El adulterio de su esposa con su protector —el Arcipreste de Sant Salvador— no tiene ninguna fuerza sobre el ánimo y el espíritu del pícaro; no le provoca un conflicto, a lo más molestias de los que lo interrogan al respecto. No mira ya ni siquiera con el rabillo del ojo. Aprendió a no ver y esto le garantiza de manera definitiva que la realidad que no se mira no existe. La apariencia salva de todo posible conflicto el ánimo del protagonista: ¿por qué no asimilarse a ella y aprovechar las ganancias que la vida le brinda? El mozo se denigra moralmente —para nosotros lectores—, aunque enaltezca ante su propia vista con todo lo logrado. Si su mujer, amante de un mal clérigo, lo engaña, nadie será capaz de hacer que lo admita; el clérigo, la esposa y Lázaro: "...quedamos todos tres bien conformes" (p. 79), debido a que no prestarán oídos a lo que la gente murmure.

Lázaro, al igual que su madre, determina "arrimarse a los buenos": nadie lo moverá de esta bonanza y felicidad. La ceguera, la sordera resultan ahora sus signos distintivos. Si la apariencia gana, todo está resuelto.

Después de revisar en el *Lazarillo de Tormes* el problema entre realidad y

¹⁰ Vid. los estudios de F. Rico respecto a este punto tan preñado de ironía y ambigüedad; son el ya citado prólogo a la edición de Planeta y *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix Barral, 1968.

apariencia confirmo y me queda clara una idea que desde tiempo atrás me acompaña: si existe una constante en la literatura española, sería la de la apariencia con un valor de exigencia colectiva. La apariencia viene a ser un ingrediente indispensable en la creación literaria: apariencia de honor, de honra, de felicidad, de equilibrio, de justicia, etc., etc. En una sociedad donde el individuo tiene que callar y asimilarse para lograr ascender en la escala social; en donde medrar es la condición *sine qua non* para ser aceptado por todos, se comprende que solamente algún personaje de Galdós, algunos otros del drama de los Siglos de Oro y, de manera fundamental, el Licenciado Vidriera y Alonso Quijano —presas de la locura que significa decir la verdad— pueden hablar y comunicar su personal e íntima visión.

ALGUNAS OBSERVACIONES MÉTRICAS SOBRE LOS POEMAS DE *VIENTO DEL PUEBLO* DE MIGUEL HERNÁNDEZ

Alla memoria di Mario Fubini

Mariapia Lamberti

Los poemas de *Viento del pueblo*, junto con los de *El hombre acecha*, destacan en la producción de Miguel Hernández por su inspiración clamorosamente comprometida. Son cantos de guerra y de combate, llamados a la acción, aliento a la perseverancia, grito de rechazo al enemigo. Miguel Hernández suele parecer, en una lectura inicial, un poeta en primera persona; sus poemas más famosos cantan sus inmensas pasiones y tormentos de hombre. Sin embargo, “el más corazonado de los hombres” nunca se queda en la reducida dimensión del intimismo; su “yo” se dilata en un “yo” cósmico, y, a través de su percepción de lo real y de lo poético, alcanzamos una visión global del universo físico y espiritual. El paso del “yo” a una tercera persona descriptiva o polémica es, entonces, no sólo fácil, sino intrínseco al “yo” mismo, imperceptible y perfectamente coherente. Así sucede en las octavas de *Perito en lunas* y en muchos de los poemas juveniles, donde el macrocosmo de la vida y del mundo se filtra a través del microcosmo de la metáfora, imagen gozosa de un “yo” que descubre a un tiempo la naturaleza y la poesía; y así sucede en *Viento del pueblo*, donde el poeta se reviste de la autoridad moral del vate, voz colectiva que como los profetas bíblicos anatematiza, predice, enseña la Verdad y estigmatiza el Error con elocuencia resonante e inspirada. El “yo” no desaparece: sencillamente se hace instrumento de la ideología. La primera persona se vuelve colectiva:

Para la libertad/canto, lucho, pervivo

o ejemplar:

Porque yo empuño el alma cuando canto.

El hombre-poeta Miguel Hernández se vuelve el Poeta, que tiene la misión mística, el deber moral, de expresarse por y para el pueblo. Su profunda entrega a éste que siente como deber sagrado, le hace revestir sin miedo las formas tradicionales y únicas de la poesía de batalla: las invectivas, los tonos proféticos, las visiones patéticas, los gritos de aliento o de

dolor; recursos retóricos que se pueden definir trillados únicamente cuando no se toma en cuenta que los momentos épicos y decisivos de la historia se repiten también iguales e igualmente únicos para quien los vive intensamente.

Todos los poemas de *Viento del pueblo* fueron concebidos y compuestos teniendo clara esta finalidad de propaganda combativa, de aliciente moral. Su difusión tenía que ser inmediata, casi siempre en forma oral (radio, altavoces en las líneas de combate), su penetración en los corazones directa y emotiva, su retención en la memoria fácil y provechosa. Tanto la declamación como la persuasión aprovechan enormemente el ritmo y la música; todos estos poemas llevan un claro soporte rítmico-musical que acentúa la penetración de los conceptos.

Se presentan por lo tanto en estos poemas aspectos métricos sumamente interesantes y singulares en la obra hernandiana: el poeta juega con la musicalidad de sus versos, siempre intensa: varía al máximo las posibilidades del verso en las composiciones isométricas (en puros octosílabos o heptasílabos) y unifica la acentuación en las que se valen de versos de diferente longitud, pero mantiene constante la sensación de un ritmo cadenciado que responde a la peculiar inspiración de estos poemas.

I

Miguel Hernández pertenecía a aquella generación de poetas que se consideraban continuadores ideales de Góngora, renovadores del Siglo de Oro por su "redescubrimiento" del valor poético de la metáfora. Pero quizá por haberse formado casi únicamente sobre la lectura de los clásicos, y por haber desarrollado un tremendo poder de mimesis estilística, Miguel Hernández es el único de su generación que mantiene, además de la esencia del poetizar metafórico, el uso casi constante de los metros tradicionales. El "verso libre" que usa en los poemas del ciclo *Sino sangriento*, se revela, en un análisis atento, compuesto por unidades rítmicas de medida tradicional (5-7-9-11 sílabas); resulta así no una superación de los metros tradicionales sino un libre uso de ellos.¹

En *Viento del pueblo*, como hemos visto, la necesidad de un ritmo fácilmente perceptible es intrínseca a la inspiración y finalidad de los poemas. Esto determina en el poeta una elección muy precisa. Los versos que usa Miguel Hernández son los más dúctiles, los que permiten la gama de resonancias más variada: el heptasílabo, el endecasílabo y el doble heptasílabo,

¹ Cf. Marie Chevalier, *La escritura poética de Miguel Hernández*. México, Siglo XXI, p. 174 y ss.

Juan Cano Ballesta, *La poesía de Miguel Hernández*, Madrid, Gredos, 1962, p. 125.

o alejandrino, reunidos libremente en la forma clásica de la silva de rima consonante (“Elegía primera”, “Elegía segunda”, “Nuestra juventud no muere”, “Recoged esta voz”, “Visión de Sevilla”, “Ceniciento Mussolini”, “Juramento a la alegría”, “1o. de mayo de 1937”, “El incendio”, “Pasionaria”, “Euzkadi”, “Fuerza del Manzanares”); o en serventesios de pie quebrado con rima consonante alterna; de éstos hay dos tipos: uno en endecasílabos con pie quebrado de cuatro sílabas (“Jornaleros”); otro en alejandrinos con pie quebrado de siete sílabas (“Las manos”, “El sudor”, “Canción del esposito soldado”). Se encuentra también un soneto en alejandrinos (“Al soldado internacional caído en España”). No faltan, como es de esperarse en estas composiciones hechas para el pueblo, los poemas en octosílabo, el más español de los metros, ya en la forma narrativa popular del romance (“Sentado sobre los muertos”, “Vientos del pueblo me llevan”, “Los cobardes”, “Llamo a la juventud”, “Campesino de España”), ya en las más musicales de la cuarteta (“El niño yuntero”, “Aceituneros”) y de la décima (“Rosario, dinamitera”).

Como se ve, todas estas formas llevan consigo, además del ritmo, un elemento musical en la rima consonante o en la asonante de los romances. Tal elemento musical a su vez resalta la constante rítmica haciéndola más sensible al oído.

II

La silva es el tipo de poema que aparece con más frecuencia en *Viento del pueblo*. Estas silvas se componen de versos de tres medidas: heptasílabos, endecasílabos y alejandrinos, libremente pero constantemente rimados.

Esta introducción del doble heptasílabo en la silva clásica es la innovación hernandiana, el “toque de modernidad” si se me permite la expresión, que da a esta silva posibilidades expresivas y narrativas amplísimas. Sin embargo, el principio rítmico-musical que rige todas estas composiciones, no sólo no se diluye ni se quiebra en asperezas, sino que queda perfectamente perceptible en este “modo” nuevo.

Es una juventud: recoged este aliento
 (“Recoged esta voz”)

Es tan clara la composición bimembre de estos alejandrinos, que muchas veces el primer hemistiquio se presenta agudo o esdrújulo:

Y se grita ¡Salud! // a todos los que pasan
 (“Juramento de la alegría”)

Patíbulos y cárceles // degüellan los gemidos
 ("Visión de Sevilla")

Ni da en su corazón // de teatro y granito [...]
 Dictador de patíbulos, // morirás bajo el diente
 ("Ceniciento Mussolini")

Resulta así impar el número de sílabas totales del verso, pero claros y penetrantes como lemas los conceptos expresados. Esta definición dramática: "Dictador de patíbulos", donde el uso del esdrújulo a final del hemistiquio completa el perfecto equilibrio rítmico: uu-uu-uu se vuelve algo inolvidable, casi antonomástico.

Muchas veces la cesura se hace tan fuerte que los dos heptasílabos vuelven a recobrar su articulación de versos independientemente rimados, obteniendo así una particular expresividad:

Español al rescate
 de todo lo perdido
 ("Euzkadi")

la ciudad cristalina
 yace pisoteada
 ("Visión de Sevilla")

donde se marca el contraste entre la hermosura de la ciudad y su lastimoso estado, contraste que se hace evidente tanto por la separación de los dos heptasílabos como por el juego rítmico-musical de sus acentos y sus vocales: las "i" del primer verso, que suenan como un tintineo sugestivo, y las dos "a" acentuadas del segundo, en las dos posiciones extremas (1-6), la primera en diptongo y la segunda en hiato, en un verso con prevalencia de las vocales sobre las consonantes, que evoca, junto con los golpes brutales, un grito de dolor. ¿No recuerda acaso el virgiliano "Femineo ululatu" de la madre de Eurialo al ver el cadáver del hijo?

En estos alejandrinos los encabalgamientos son infrecuentes, y por lo tanto resaltan particularmente. Nunca se presentan (como en otras producciones de Miguel Hernández) como unificación del ritmo bimembre, sino sólo como encabalgamientos semántico-sintácticos:

Será la tierra un denso / corazón desolado
 ("Recoged esta voz")

Que morir es la cosa / más grande que se hace
 (*Ibid.*)

La alegría es un huerto / del corazón con mares
 ("Juramento de la alegría")

Estos encabalgamientos llaman poderosamente la atención y ponen un acento especial sobre las palabras involucradas, precisamente porque no se rompe el ritmo acentuativo que separa los dos hemistiquios, sino porque éste se encuentra en desacuerdo con la relación de las palabras entre sí:

un denso corazón desolado
 la cosa más grande que se hace.

Contadas veces el encabalgamiento sintáctico llega a romper el ritmo bímembre, y la disritmia sorprende y sobrecoge:

pero el silencio puede / más que tanto instrumento
 ("Elegía primera")

Este verso viene a concluir (a interrumpir, diría yo), como una verdadera capa de silencio, la evocación de instrumentos musicales, ritmada y sonora, que se desarrolla a lo largo de una estrofa de nueve versos, siete endecasílabos y dos alejandrinos con cesura fuerte. El encabalgamiento se da por el valor semántico de la palabra "más", que en este caso no vale como simple útil sintáctico (y por lo tanto átono en la economía del verso), sino como un verdadero objeto de "puede", usado aquí como verbo activo. Ambas palabras cobran este valor inusitado solamente en la unión recíproca.

En armonía con este ritmo heptasílabo, en los endecasílabos de esta silva prevalece casi sin excepciones la cesura "a mayori" con acento de 6a., al punto que los pocos endecasílabos con acento de 8a. tienen la misma función expresiva que los alejandrinos con encabalgamientos antes mencionados:

Se han desplomado en la besana umbría
 ("Nuestra juventud no muere")

donde se percibe el desplome en el ritmo;

y el firmamento de la gallardía
 (*Ibid.*)

atractiva imagen que se resume en dos palabras y dos acentos (4 y 10); y los ejemplos pueden continuar.

Se viene así a crear una constante rítmica en estas silvas, que es el acento en la sexta sílaba de cada verso;² el endecasílabo se presenta por lo tanto como

² El acento de sexta está presente hasta en versos con cesura "a minori": entre cortijos, // torres y olivares (4-6-10) ("Visión de Sevilla").

una ampliación del heptasílabo, una especie de heptasílabo "caudato":

Qué sencilla es la muerte: qué sencilla
("Elegía primera")

Una gran mayoría de los endecasílabos contienen en estas primeras siete sílabas un núcleo sintáctico y semántico completo, quedando en las restantes (cuatro o cinco según haya o no sinalefa) una ampliación o a veces una determinación significativa, que por este aislamiento rítmico cobra particular relieve:

Ayer tuvo un espacio // bajo el día
que hoy el hoyo le da // bajo la grama
(*Ibid.*)

Nótese además en este último verso el encuentro inhabitual de dos acentos consecutivos, anomalía que subraya la "independencia" rítmica de los dos miembros.

A veces, muy pocas, este heptasílabo interno se desplaza en la segunda parte del verso, después de una pausa "a minori":

Ellos harán // de cada ruina un prado
("Recoged esta voz")

Mirad, oíd; // mordiscos en las rejas
("Visión de Sevilla")

Un ejemplo particularmente significativo de este juego de cesuras se da en el siguiente dístico que encierra una de las frases más emotivas y profundas de intuición poética de todo el libro:

Muere un poeta // y la creación se siente
herida y moribunda // en las entrañas
("Elegía primera")

Aquí la posición rítmica de los miembros es quiástica, encontrándose los elementos de siete sílabas al final del primer verso y al principio del segundo; en esta forma constituyen un alejandrino con cesura:

y la creación se siente // herida y moribunda

Pero la sinalefa que se da en ambos endecasílabos en el punto de la cesura reafirma la unidad de los versos mismos; y al mismo tiempo un efecto de sinalefa se da también entre el primer verso y el segundo (en la cesura

del alejandrino oculto) ya que el uno termina y el otro empieza con la misma vocal "e". Se crea así un estupendo equilibrio entre unidad y pausas rítmicas, que hace que se perciban estos dos versos, tan ricos en significado, como un concepto único, global.

Que el heptasílabo sea la medida básica de estas líricas se nota también en ciertos juegos de paralelismos.

Las estructuras bi- o trimembres, antítesis y paralelismos y repeticiones, tan frecuentes en la poesía de Miguel Hernández, se hacen en estos poemas particularmente visibles a través de la igualdad del ritmo acentuativo que frecuentemente los subraya:

esposo siempre de la siempreviva (2-4-10)
estiércol padre de la madre selva (2-4-10)^a

("Elegía primera")

Vestido de esqueleto (2-6-)
durmiéndote de plomo (2-6-)
(*Ibid.*)

quitándote pedazos de metralla (2-6-10)
poniéndote trofeos funerarios (2-6-10)
(*"Elegía segunda"*)

A veces el paralelismo se da en versos no consecutivos, y es la isorritmia lo que los une a distancia:

Jornaleros que habéis cobrado en plomo (3-6-8-10)
Españoles que España habéis ganado (3-6-8-10)
(*"Jornaleros"*)

A veces se da en los dos hemistiquios de un alejandrino:

luto en las azoteas, // muerte en los sevillanos (1-6//1-6)
(*"Visión de Sevilla"*)

pero a veces los paralelismos se desarrollan en versos de diferente longitud, quedándose la isorritmia en el elemento de 7 sílabas inicial:

No podrá con tu savia // la carcoma (3-6//10)

^a En realidad el número correspondiente al último acento del verso no debería ser anotado, pues es el físico no móvil y el que determina la medida del verso; sin embargo lo anoto para evidenciar mejor la simetría de las estructuras.

No podrá con tu muerte // la lengua del gusano (3-6//2-6)
 ("Elegía primera")

tú, el más firme edificio destruido
 tú, el gavilán más alto desplomado (1-3-6-10)
 tú el más grande rugido (1-3-6-)
 callado, y más callado y más callado
 ("Elegía primera")

En este último ejemplo la isorritmia no coincide con el paralelismo de las construcciones como en los anteriores:

A la ciudad del toro//sólo va el buey sombrío (4-6//1-4-6)
 en la ciudad de mayo//sólo hay grises inviernos (4-6//1-4-6)
 en la ciudad del río (4-6)
 sólo hay podrida sangre / que resbala (1-4-6/10)
 sólo hay innobles cuernos (1-4-6)
 en la ciudad del ala (4-6)
 ("Visión de Sevilla")

mueertos bajo la nieve (1-6)
 muertos sobre los páramos gigantes (1-6/10)
 muertos junto a la encina (1-6)
 muertos dentro del agua que les llueve (1-6/10)
 ("Ceniciento Mussolini")

Como se ve, aun en estas composiciones que presentan la versificación más variada y alejada de una rígida tradición, la necesidad de un ritmo punzante, de una "cantabilidad" que transforme el sofisticado producto intelectual en un himno de guerra en la boca de todos, es satisfecha a través de esta construcción heptasilábica constante y de su sabio uso.

III

En los serventesios de pie quebrado en endecasílabos o alejandrinos y en el soneto de alejandrinos, por la extrema regularidad del metro y de la rima, el verso se hace más compacto, unitario. Los versos siguen presentando la bipartición característica (no se encuentran aquí versos de catorce sílabas tripartitos, como en otros momentos de la obra hernandiana), pero hay toda una gama de matices que va desde la pausa definida al encabalgamiento significativo a través de una mayor o menor continuidad sintáctica entre los dos hemistiquios.

Los ejemplos se pueden escoger al acaso:

La mano es la herramienta / del alma, su mensaje
 y el cuerpo tiene en ella / su rama combatiente
 Alzad, moved las manos // en un gran oleaje
 hombres de mi simiente
 ("Las manos")

En esta estrofa la pausa, encabalgada en el primer verso, se hace más sensible, progresivamente, en los otros dos, preparándonos a la caída final del verso quebrado.

La misma variedad rítmica que se nota en estos versos contribuye a una percepción unitaria de ellos. En el siguiente verso:

muerden metales, / montes, // raptan hachas, / encinas
 (*Ibid.*)

notamos el paralelismo típicamente hernandiano de la imagen y de la construcción sintáctica y rítmica entre los dos hemistiquios; pero son notorias las cesuras internas bien marcadas que dan a la totalidad de verso, dividiéndolo en cuatro, un movimiento rápido y jadeante como la imagen requiere.

Otras veces, al contrario, la diferencia de ritmo entre los dos hemistiquios es notoria y significativa:

Morena de altas torres alta luz y altos ojos
 ("Canción del esposo soldado")

Mientras el primer heptasílabo tiene sólo dos acentos (2-6-, ya que el acento de "altas" se atenúa mucho a causa de la sinalefa con "de"), el segundo tiene cuatro, el máximo posible (1-3-4-6); se encuentra dividido a su vez en dos miembros paralelos, y la cercanía de los dos acentos consecutivos se atenúa con la sinalefa ("y altos"), obteniéndose así un balance perfecto. Vale la pena observar el desarrollo de toda la imagen: la definición de la mujer, de tono bíblico, adquiere majestuosidad, y se amplía en los versos sucesivos:

esposa de mi piel // gran trago de mi vida
 tus pechos locos crecen / hacia mí dando saltos
 de cierva concebida
 (*Ibid.*)

Encontramos primero un verso de pausa marcada con un paralelismo de imágenes que se vale del acostumbrado recurso de la isorritmia (acentos de dos y seis); y luego una frase que se articula en tres heptasílabos unidos por encabalgamiento, más fuerte el interior al verso, pero sensible también el que une el verso entero con el quebrado.

A veces en el interior de un alejandrino se puede reconocer en el núcleo un endecasílabo con acento de 6a.:

El sabor de la tierra se enriquece / y madura
caen los copos del llanto laborioso / y oliente

o sea que la cesura del segundo hemistiquio ("se enriquece/y madura") hace resaltar la continuidad sintáctica entre el primer hemistiquio y el segundo, dando unidad al verso entero.

IV

Hemos dicho al inicio de este estudio que en *Viento del pueblo* usa Miguel Hernández el verso tradicional de la poesía española popular y culta, el octosílabo. Se sabe que los versos con un número par de sílabas se prestan a caer en la monotonía y el sonsonete con mayor facilidad que los versos de sílabas impares. Sin embargo, Miguel Hernández logra en el uso del octosílabo una variedad asombrosa de tonos y ritmos. Los versos, comúnmente de dos acentos, llegan a tener a veces uno y a veces hasta cuatro:

una desesperación (7)
de cristales, de metralla (3-7)
(“Rosario, dinamitera”)

¡Cuántos siglos de aceituna (1-3-7)
los pies y las manos presos (2-4-7)
sol a sol y luna a luna (1-3-5-7)
pesan sobre vuestros huesos! (1-3-5-7)
(“Aceituneros”)

Los versos de dos acentos se dividen en dos hemistiquios paralelos cuando los acentos caen en 3a. y 7a. posición:

Si me muero, / que me muera
(“Vientos del pueblo me quedan”)

Antemuro / de la nada
esta vida / me parece
(“Sentado sobre los muertos”)

pero la mayoría de las veces, el primer acento móvil genera efectos de relajamiento o aceleración del ritmo, según que se aleje o se acerque al acento fijo de 7a.:

Alta como un campanario (1-7)
 sembrabas al adversario (2-7)
 de dinamita furiosa (4-7)
 ("Rosario, dinamitera")

En el corazón son liebres (5-7)
 gallinas en las entrañas (2-7)
 ("Los cobardes")

Los versos de tres acentos también tienen varias posibilidades según que aparezca o no el acento de 3a. posición. En este caso es el primer hemistiquio el que puede tener dos acentos:

Varios tragos es la vida (1-3-7)
 ("Sentado sobre los muertos")

o bien el segundo:

a la muerte, liebres pálidas (3-5-7)
 ("Los cobardes")

Pero si el acento de 3a. no se encuentra, el ritmo del verso puede variar más y sentirse verdaderamente tripartito:

Un tiro por cada diente (2-5-7)
 vuestra existencia reclama (1-4-7)
 cobardes de piel cobarde (2-5-7)
 ("Los cobardes")

Obviamente es el juego de todas estas posibilidades, el cambio o la igualdad de ritmo de un verso a otro en concomitancia con el concepto expresado y las formas en que se manifiesta (exclamaciones, repeticiones, antítesis, paralelismos, etc.), lo que hace de estos poemas en octosílabos una fuente inagotable de placer estético, posible de analizar únicamente caso a caso y verso a verso.

También en los octosílabos se da el fenómeno de la igualdad del ritmo en los paralelismos:

de tanto ver y no verle (2-4-7-)
 de tanta lágrima muda (2-4-7-)
 ("Llamo a la juventud")

Labrados como la tierra (2-7)
 y airosos como las alas (2-7)
 ("Vientos del pueblo me llevan")

desnudo y sin qué ponerse
hambriento y sin qué comer

Pero muchas veces la igualdad del ritmo se da para obtener un efecto cadenciado de himno o de marcha, adaptado a la finalidad propagandística y de difusión oral, siempre presente en el autor al escribir estos poemas. Así se escribió "Campesinos de España", en forma de romance cuyos versos presentan todos acentos de 3a. y 7a. (sólo cuatro versos tienen también un acento en la 1a.), que son como hemos visto los que dividen el verso en dos miembros perfectamente idénticos: y tienen el ritmo más perceptible y memorizable. Este caso singular nos confirma cómo el aspecto métrico ha sido perfectamente calculado por el poeta.

V

Hemos visto hasta ahora cómo la constante de estas poesías es el subrayar con un ritmo evidente y sostenido, a veces con un verdadero martilleo, las definiciones apodícticas y las imágenes intensamente plásticas y persuasivas que las componen.

Es evidente que en una estructura musical tan definida, los efectos de cadencias sonoras y las anomalías rítmicas se vuelven especialmente sensibles y sirven para subrayar momentos y conceptos especiales.

Un efecto de cadencia se nota frecuentemente en los pasajes particularmente significativos o conclusivos. En los versos largos esto se obtiene, por ejemplo, retardando progresivamente el primer acento del verso con un efecto de caída, como si el impulso se aflojara:

ráfagas de abejorros y violines	(1-6-10)
tormentas de guitarras y pñanos	(2-6-10)
irrupciones de trompas y clarines	(3-6-10)
("Elegía primera")	

A veces un alejandrino rompe y apacigua la fuga de los endecasílabos:

cólera contenida por los gestos	(1-6-10)
carne despedazada ante la soga	(1-6-10)
y lágrimas ocultas en los tientos	(2-6-10)
en las roncas guitarras donde un pueblo se ahoga	(3-6/3-6)

El mismo efecto lo encontramos en los octosílabos:

Los leones las levantan	(3-7)
-------------------------	-------

y al mismo tiempo castigan (4-7)
 con su clamorosa zarpa (5-7)
 ("Vientos")

En los octoslabos también juega la alternancia de versos con dos o tres acentos:

Aquí estoy para vivir (3-7)
 mientras el alma me suene (1-4-7)
 y aquí estoy para morir (3-7)
 cuando la hora me llegue (1-4-7)
 en los veneros del pueblo (4-7)
 desde ahora y desde siempre. (1-3-5-7)
 Varios tragos es la vida (1-3- (5)-7)
 y un solo trago la muerte. (4-7)
 ("Sentado sobre los muertos")

Los primeros cuatro versos presentan un paralelismo con igual estructura rítmica, que se concluye con un verso de acento caído (4-7) y otro que con sus cuatro acentos martillados remata la afirmación valiente. El dístico conclusivo, que nos propone una de aquellas definiciones tan hernandianas que juntan lo cotidiano ("trago") con lo cósmico ("vida-muerte"), que nos involucran en cuerpo y alma, se articula en un verso de tres acentos (cuatro si se considera acentuado "es", pero muy débil) y otro de dos que repite el esquema anterior (4-7). Aun concediéndole un acento a la palabra "solo", sería muy débil, ya que su función (modificador del artículo) es proclítica como su posición rítmica; y toda la frase precipita hacia la imagen final, con un impacto escalofriante.

En los serventesios este efecto se da en casi todas las estrofas por la simple presencia del pie quebrado. Pero la posición del primer acento en estos versos breves determina el tono de la cadencia, el "pathos" que transmite:

alzad, moved las manos en un gran oleaje,
 hombres de mi simiente (1-6)
 ("Las manos")

Aquí se trata de un vocativo, de un grito para llamar a la acción, y el acento en primera posición lo realza. Pero es el acento "central" de 3a. que da la cadencia más pesada, más reposada:

y espero sobre el surco como el arado espera
 he llegado hasta el fondo (3-6)
 ("Canción del esposo soldado")

A veces las cadencias van al revés, de un ritmo relajado a otro sostenido, como en un crescendo de pasión:

¿Dejaremos llevar cobardemente (3-6-10)
 riquezas que han forjado nuestros remos? (2-6-10)
 ¿Campos que ha humedecido nuestra frente (1-6-10)
 dejaremos?
 ("Jornaleros")

A veces la cadencia se da concluyendo la estrofa con un verso que no repite los acentos fijos de los anteriores:

Avanza, Andalucía, (2-6)
 a Sevilla, y desgarras las criminales botas: (2-6//2-6)
 que el pueblo sevillano recobre su alegría (2-6//2-6)
 entre un estruendo de botellas rotas. (4-8-10)
 ("Visión de Sevilla")

Aquí el endecasílabo final repite como un eco los acentos finales del "endecasílabo oculto" que se encuentra en el primer alejandrino:

y desgarras las criminales botas (4-8-10)

El juego de cesuras y encabalgamientos es muy complejo en el principio de esta estrofa (también "Avanza, Andalucía, a Sevilla" es un "endecasílabo oculto"); pero el equilibrio se recompone, el ánimo se reposa en la unidad del último verso, de un consonantismo casi onomatopéyico, que no se estructura sobre el elemento de siete sílabas.

Éstas que hemos examinado hasta ahora son las varias posibilidades rítmicas que los versos empleados por Miguel Hernández presentan en el ámbito, por así decir, de la regularidad intrínseca de cada verso. Hay casos, sin embargo, en los que este ritmo regular se rompe y aparecen versos anómalos, donde falta o sobra un acento. Tales versos tienen la función precisamente de "hacerse notar" y tienen una carga expresiva particular:

tus muertos callan clamorosamente
 ("Ceniciento Mussolini")

En este endecasílabo falta el acento principal del segundo hemistiquio, que puede ser de 6a. u 8a. Aun considerando ligeramente acentuada la primera parte del adverbio (clamorosa), el verso cae hacia su conclusión, y se destaca con mayor evidencia la contradicción significativa de la imagen.

La caída del verso hacia el acento final se hace más perceptible por contraste:

Vuestra sangre, vuestra vida
no la del explotador
("Aceituneros")

A un octosílabo de cuatro acentos (1-3-5-7) sigue otro de un solo acento de 7a. (el "no" inicial es un simple útil sintáctico y no lleva acentuación propia). El contraste es violento entre el explotador que parece agigantarse, y la sangre y la vida de los explotados que se evocan con pesadez y fatiga.

Otra vez es el choque entre dos *ictus* contiguos lo que da particular énfasis al concepto:

la juventud siempre empuja (4-5-7)
la juventud siempre vence (4-5-7)
("Llamo a la juventud")

La anomalía rítmica, que se sitúa en el punto de división del verso en dos hemistiquios de igual medida, no puede pasar desapercibida, pues se repite en dos versos consecutivos: el efecto que provoca es de una afirmación llena de fuerza y de entusiasmo: los dos conceptos, de "juventud" y de "siempre", se funden, coinciden, se hacen inseparables. En estos cantos de guerra, llenos de pasión, mantenidos casi siempre en un diapasón expresivo, estos versos resaltan por su estridencia, como gritos más agudos:

con el sol español puesto en la cara (3-6-7-10)
("Elegía segunda")

Aquí la contigüidad de los acentos reafirma entre los dos hemistiquios la cesura que debería atenuarse por el encabalgamiento sintáctico. Este respiro y los dos *ictus* dan el énfasis deseado de brío y galardía en la imagen dramática del que ha muerto por la patria ideal.

A veces el artificio se usa para obtener un efecto casi onomatopéyico:

que en épocas de paz ladran (2-6-7)
("Los cobardes")

las dos "a" acentuadas cercanas dan de hecho la impresión del ladrido. Y a veces un efecto descriptivo:

huís y huís, dando al pueblo (2-4-5-7)

El octosílabo de cuatro acentos se encuentra dividido en dos miembros de cuatro sílabas, entre los dos hemistiquios hay cesura, y el segundo tiene un ritmo diferente del primero, trocaico y no yámbico. Más que la cercanía

de dos acentos se siente este cambio de ritmo, que aumenta la sensación de fuga desordenada ya contenida en las primeras cuatro sílabas, en las que se repite dos veces el verbo "huís" con el diptongo diluido en hiato.

Las observaciones anteriores no son más que un pequeño paso para penetrar la profunda y compleja belleza de una de las creaciones poéticas más altas de nuestro siglo. Los poemas de *Viento del pueblo* son considerados por algunos críticos como fracasados respecto a la otra producción de Miguel Hernández, la escrita "en primera persona". No puedo compartir tal opinión porque creo firmemente que la pasión política es una de las fuentes más hondas y vitales de inspiración poética, así como el amor "che muove il sole e l'altre stelle".

Y cuando tal pasión se vive con la entrega y la sinceridad de Miguel Hernández, el resultado no puede ser simple retórica o propaganda interesada, sino poesía, grande y humanísima poesía.

A NIGHTMARE OF NIGHTMARES. A FUSION OF LITERARY AWARENESS AND POLITICAL CONSCIOUSNESS IN JULIO CORTÁZAR

Charlotte Broad

Julio Cortázar expresses his concern in his introduction to *El libro de Manuel* for the problem of reconciling a political awareness with a literary consciousness. He explains how he later discovered that “el sueño era también parte del libro y contenía la clave de esa convergencia de actividades hasta entonces disímiles”.¹ In a novel patched with newspaper cuttings and dealing explicitly with political topics among others, it is precisely the dream, a subversive pattern running throughout the work, that unites the author’s literary and political ambition. A nightmare, meanwhile, provides the central theme and key to this convergence of activities in ‘Pesadillas’, a short story in his recent collection, *Deshoras*.² The apparent nightmare of a young girl, Mecha, in coma, affects all those surrounding her within the house and transcends this environment to fuse with the exterior political reality. In this case, the political situation is treated evasively as the clinical nightmare captures narrative attention. However, the indirectness in approach to this oneirico-political phenomenon reveals its importance and allows Cortázar to bridge the gap between political and literary awareness.

Certain narrative techniques reflect this evasion of the political reality particularly well in ‘Pesadillas’. Even though Mecha’s convulsions may be associated with the political context by repetitive implication, the narrator, most significantly, chooses to remain in the house. In the presence of such a hermetic narrator, description becomes most meaningful. When Mecha’s nightmare first begins, for example, the narrator reports:

Todavía hablaban del termómetro cuando se oyeron los tiros en la esquina, a lo mejor más lejos, por el lado de Gaona (123).

Firstly, he cannot locate the shots accurately, which is typical of the attitude in the household. Doña Luisa, Mecha’s mother, and the nurse choose to ignore the sound until Mecha’s sudden movement arrests them. The nurse

¹ Julio Cortázar, *El libro de Manuel*, Barcelona, Bruguera, 1981.

² Julio Cortázar, ‘Pesadillas’ in *Deshoras*. México, Nueva Imagen, 1983.

(All page references will be incorporated in the text within brackets.)

stifles Doña Luisa's scream; yet they do not grasp the significance of Mecha's reaction. Secondly, we detect the narrator's familiarity with his narratee. He situates the shots "por el lado de Gaona" as, at the end, the sirens announcing the soldiers' approach, come from the same place. This insignificant detail only becomes important in the light of the narrator's obliqueness: the first outburst of gunfire foreshadows the final disaster. Similarly, Mecha's first convulsion puts her on the path of recovery. The narrator leaves many things to be understood by his comprehensive narratee. These are, for instance, the only explicit descriptions of the exterior world, apart from a vague reference to the journeys made to and from the faculty by Mecha's brother, Lauro, until the nurse tells Mecha's parents that the whole area has been cordoned off. The narrator designates this difficult task to the neutral nurse, but the parents' reaction to their double imprisonment is slight. Mecha's obstinate shaking of her head at this moment obviously implies much more, by juxtaposition, than the onset of a convulsion. The narrator conscientiously evades external description, but implies its importance by his very reticence.

The narrator's focal character, Lauro, is apparently the only person who can perceive the relationship between Mecha's seizures and the outer world as we observe when he enters her room and:

sintió la pesadilla, el temblor de las manos... las sirenas afuera otra vez, no debería salir hasta más tarde... (126).

The contagious sensation of Mecha's nightmare immediately recalls his own commitment outside the home. Such glimpses of associations of ideas are typical of the narrator's indirect approach to the exterior reality. Lauro's perception poses a threat to the narrator, and, consequently, even Lauro's inner discourse is carefully mediated.

The narrator's presentation of the adults' hollow speech both reflects their emptiness and impotence to deal with their world, and, indirectly, the relevance of this neglected world. Their apathy is so deep-rooted that they cannot even step outside to look for Lauro, and they prefer to bury themselves in the horror of their domestic nightmare. Once again, this determination to avoid the exterior world, in speech and action, heightens its significance.

The silence of Mecha's illness even contaminates the narrator's choice of narratable material. While acting as constant reminder, by implication, of the outer political context, Mecha remains a controlling enigma within the internal framework. The narrator's thematic emphasis upon this inner world and his structural emphasis upon Lauro's perspective and inner discourse reveal, by opposition, the significance of the outer world, and his repressive structural stance reflects the implied thematic repression. Thus, as I shall attempt to describe in the following pages, the structure of this text mirrors

its thematic content and a literary consciousness fuses with a political awareness.

The narration is divided into six sections. Four particular moments in the development of Mecha's nightmare are related and two sections are devoted to an assessment of the family reaction. With the exception of the final section, the movement within each section is surprisingly similar. In the fourth section, for example, Lauro enters the house and, after making himself something to eat, he goes to see Mecha. The noise of gunfire upsets Doña Luisa —a sound Mecha usually reacts to— as Lauro takes her off to bed. The gunfire has reminded Lauro of the telephone call he must make. However, before leaving, he enters Mecha's room and decides to stay with her rather than risk going outside. As he sits in her room, he hears the dulling television commentary on a World Cup replay and observes the nurse who is carrying "algo que brillaba, una jeringa de inyecciones o una cuchara" (127). Thus, despite his intentions to leave, Lauro remains paralysed, blending the world of apathy and clinical authority in his person. An abstraction of the sequence of actions in this section may be described in the following way:

Entrance|concern for Mecha|stance within the house³

This open-ended sequence, which basically describes the action in the first five sections, is illuminating for several reasons.

Firstly, each section opens with an entrance into the household —thereby emphasizing the inner world— except the final section; only at the end of this final section do the soldiers make their brutal entrance in Lauro's absence.

Secondly, the narrator's references to the exterior world are notably *indicional* —they do not involve action.⁴ On the one hand, he mentions the

³ Susan Sontag (ed.), *A Barthes Reader*, 'Introduction to the Structural Analysis of Narratives', pp. 251-296.

In the above article, Roland Barthes establishes two types of relationships in the theory of levels:

a) *distributional*: if the relations are situated at the same level;

b) *integrational*: if they are grasped from one level to another.

He determines three levels for his analysis: functions, actions and narration.

The cardinal functions are narrative units that refer to complementary and consequential actions — the 'nuclei' of the narrative — and follow a *distributional* perspective.

A narrative sequence consists of several cardinal functions.

⁴ *Ibid.* Barthes also proposes in the above article that in order to understand what an *indicional* notation 'is for' one must move to a higher level on the *integrational* axis (level of action or narration).

An *indice* does not refer, like the cardinal function, to a complementary and consequential act but rather to a diffuse concept '(concerning characters' identity and psychology, atmosphere, etc.), p. 264.

sound of gunfire and sirens to which a character always responds. In the first and fifth sections, Lauro's mental reaction links the two worlds, while in the second, third and fourth sections, it is Mecha who demonstrates, through the timing of her convulsions, a sensitivity to the outer world. In the final section, however, the first mention of gunfire is totally ignored by Mecha's father, Señor Botto. Subsequently, the sound of approaching sirens awakens Mecha. On the other hand, the second, third and fourth sections entertain the possibility of telephonic contact with the exterior world. Señor Botto communicates with the doctor, while Lauro plans his mysterious telephone call, which remains an absolute secret between him and the narrator. In the final section, in contrast, the telephonic invasion and the parents futile cry for help foreshadow the ultimate invasion. These indicional references further emphasize the narrator's obliquity and reveal the predominant role played by Mecha and Lauro in linking the two worlds.

Finally, the narrator explicitly describes the characters' entrances, but neglects to recount their departures. Each section ends with a static image of one or more characters sitting or standing by Mecha. This immobility both epitomizes the impotence of the members of the household and contrasts vividly with Mecha's contorted movements as she responds to the exterior activity. Consequently, the open-ended nature of this sequence heightens the contrasts between the first five sections and the final section. The text begins with an entrance, continues with a description of an inexplicable illness and concludes with another entrance, which is the true invasion so cleverly alluded to in the third section, which opens with the invasion of medical equipment and doctors. Thus, both the narrator's reticence regarding his character's departure and the contrast between the final section and the others illustrate how the micro-sequence working at sectional level reflects the controlling macro-sequence, which may be described as follows:

Entrance | Domestic action | Entrance

This sequence outlines a movement towards the inner world, which, in fact, becomes the centre of narration and evasion. The narrator, failing to penetrate Mecha's mind, evidently does not carry this movement to its ultimate consequences. The cardinal functions describe the narrator's commitment to the inner world, while the indices link this world with the outer reality through Lauro and Mecha. The movement outwards is heavily censored as the narrator silences both these characters. Nonetheless, there is a definite movement between the two worlds as the illness dominating the household is correlated with the entrances and the gunfire outside. Furthermore, the sequences are open-ended because they have to be: in this text, where the two worlds fuse into one reality, there is no way out.

The narrator's regulation of narrative information aggravates the concern for communication expressed in this text. Mecha is apparently "invadida por esa cosa que de alguna manera continuaba la larga pesadilla de todos ellos ahí sin comunicación posible..." (123) The narrator implies that something is impeding communication, even among his speaking characters. His own confinement to the house restricts his communicative possibilities and his partial view at once reveals his regulation of narrative information. Narrative information in a text describes the change from one state, such as an event, to another. The narrator may regulate the information he delivers either, in our case, by narrowing the angle of perception to one perspective (focalization) or by establishing a narrative distance from the characters and events through the narrative of words.⁵ We have chosen to explore these two means of regulating narrative information because the text reveals an interesting movement between external focalization and spoken discourse and between internal focalization and silent inner discourse. Although Mecha is the centre of the narration, she is focalized externally and her observers' speech is almost always recorded in direct speech. Lauro, the subject of internal focalization, speaks little, but his inner discourse is vital to the text as it stresses the narrative emphasis on the inner frame and links the inner and outer worlds. Spoken discourse and external focalization characterize the clinical crisis, while internal focalization and inner discourse reflect the external political crisis and the link between the two

⁵ Gérard Genette, *Narrative Discourse*, Jane E. Lewin (trans.), Ithaca, Cornell University Press, 1981.

In this study Genette separates voice from mode determining that there is a great difference between the question of mood (who sees?) and the question of voice (who speaks?).

The concepts of *perspective* and *narrative distance* are analysed under his chapter on Mood, pp. 161-211.

I *Focalization*: two systems of focalization concern us in our study:

a) Narrative with *external focalization*: the hero performs before us, but his mind is not penetrated and the narrator says less than the character knows.

b) Narrative with variable internal focalization: the minds of two characters are penetrated and the narrator *should* say as much as the character knows.

II *Narrative distance*: Genette proposes that both the narrative of words and the narrative of events establish narrative distance. This distance depends on the extent of the narrator's intervention. Under his analysis of the *narrative of words*, Genette describes four states of discourse, which are listed from the most distant to the most immediate:

a) Narratized speech: Presented in the past tense with none of the original syntactical structures. Otherwise known as 'reported speech'.

b) Transposed speech: i) Indirect speech: Presented in the past tense and, although some of the original structures may be present, the narrator's presence is clearly perceptible in the syntax of the sentence. ii) Free indirect style: Presented in the past tense but without a declarative verb.

c) Quoted direct speech: Presented in the present tense with all the character's original syntactical structures.

d) Immediate speech: Interior monologue in which the narrator is obliterated and the character takes his place.

worlds. The difficulty of communication is a feature of both the political and domestic nightmare.

Although the narration in 'Pesadillas' is subsequent to the event, the narrator's regulation of narrative information decreases the distance between the narrating instance and the events as the reader relives this experience with its narrator. Obsessed with the actual nature of the nightmare, the narrator focalizes Mecha externally. Although external focalization carries circumspection to a limit in this narrative, the treatment of Lauro, the focal character, also discloses the narrator's indirectness. The movement between these two systems of focalization allows the narrator to have two principal characters.

External focalization is particularly obvious when the doctor and Mecha's parents converse. Their direct discourse is always punctuated like the narrative of events and, at times, is difficult to distinguish from the non-action:

Esperar, lo decían todos, hay que esperar... también el doctor Raimondi, hay que esperar, a veces se da una reacción..., hay que esperar, Señor Botto, sí doctor pero ya van dos semanas..., dos semanas que está como muerta, doctor, ya lo sé, Señora Luisa... (121).

In this passage, we immediately detect the reticence of the narrator, who, concealed in the shadows, only reports part of their conversation and has no intention of divulging their thoughts. The constant repetition streaming forth from the hollowness of empty minds is an insult to the reader who searches for something other than mundane clichés. The first declarative verb discloses the narrator's presence, but he soon withdraws, leaving the characters to identify each other through their replies.

The absence of the narrator in this direct mode of speech creates an interesting effect. Punctuated by Doña Luisa's religious exclamation and the respectful use of proper names, it blends naturally with the narrative of events and also portrays its characters. Señor Botto is characterized as a factual, indifferent man, who speaks little, and his wife does all the worrying and suffering for them both. The doctor, meanwhile, represents the clinical voice of authority.⁶ In addition, the unconventional presentation of this mode makes us wonder, at times, whether we are witnessing inner or spoken discourse. These bewildered, frightened voices, mediated by the dull, pretentious doctor, act as a kind of chorus throughout the text, providing information and echoing the atmosphere of resignation and impotence reigning in the household. The narrator's presence may be felt, however, in

⁶ In this story so full of sound, very few physical characteristics are given. One of the most outstanding is the description of the nurse knitting — this ominous image of Fate accompanies us throughout the story as the click of her needles rings in our ears.

the thematic restriction of these conversations: their chatter is confined to Mecha and the inner world.

Although the text centres upon the inner world, the characters' thoughts are only presented when they establish some physical contact with the exterior world, as in the case of Lauro and his father. Internal focalization, therefore, both links these two worlds and creates a division. The division is detected firstly in the characters' attitude as they regard all intruders with suspicion and indifference. Lauro's vague reply to his father's inquiry, for example, causes Señor Botto to comment ambiguously: "Vos sabrás lo que hacés, muchacho... pero andate con cuidado" (125). Secondly, the narrator highlights the division between the children and their parents through Lauro's thoughts. The children's reactions create a link between the two worlds while their parents shelter behind the shield of indifference and ignorance.

The narrative emphasis upon Lauro and Mecha reveals the intimate link between the two children and their subtle distinction. Both characters are focused, but the narrator only allows himself access to one consciousness. Thus, their nocturnal communion, which permits Lauro to reflect upon his exterior commitment, is necessarily unbalanced since only Lauro can communicate verbally. As Lauro enters Mecha's room, the sound of the sirens contrasts significantly with the replay of the World Cup match in the other room: "Sí, de eso hablan mucho", pensó Lauro. Se levantaría temprano para telefonarle a Lucero..." (127). The highlighting of this irrelevant thought within inverted commas underlines the narrator's repression and Lauro's silence. One may talk endlessly about World Cup replays, but one cannot even think about one's political commitment, let alone talk about it. In the fifth section, Lauro's journey from the centre brings him face to face with his own unspoken and unspeakable reality:

...él ahí necesitando hablarle de tantas cosas, como Mecha a lo mejor estaba hablándole desde su lado, desde los ojos cerrados y los dedos que dibujaban letras inútiles en las sábanas (128).

The two characters who appear to perceive the horror of the outer reality cannot communicate; the narrator's phrase "a lo mejor" emphasizes his own evasion of Mecha's consciousness. The wonderful echo of language in this passage, which creates a thematic and structural reflection, gives the impression of blending the two characters into one image: Mecha acts as the inner reflection of Lauro's outer silence and fear.

This bond between Lauro and Mecha accounts for the narrator's emphasis on these two characters. He only resorts to their father's perspective when Lauro disappears in the final section: on one occasion, to recount the out-

burst of machine-gun fire and the subsequent silence as Señor Botto stands looking out of the window; and on another to record the movement towards the enclosed interior as he decides not to make a telephone inquiry regarding Lauro. Both incursions into Botto's mind reveal his total evasion of the outer reality and the narrator's structural and thematic restriction on the human mind. Botto, for instance, chooses to ignore the noisy intrusion of gunfire as he stands contemplating the television programme he has just seen:

...se oían ráfagas de ametralladora... de pronto la calma, casi demasiada, ni siquiera un patrullero, mejor irse a dormir, esa mujer (del telejuego)... era un fenómeno, ...al final la cultura daba más plata que ser martillero público (129).

This and the following sentence begins with the narrator's account of Lauro's absence and the echo of the final comment reverberates through the reader's mind as the soldiers hammer on the door and the interior frame collapses. The first part of this passage appears to reflect the narrator's voice, although the peculiar character of free indirect speech makes its authorship ambiguous.⁷ However, the comment "casi demasiada" resembles other observations made by the narrator: the nurse was "casi enojada" when Doña Luisa lost her pills and Lauro was "casi sorprendido" when his father addressed him so affectionately. Thus, we may attribute the nature of the outer silence to the narrator and the excitement of the television programme to Botto. The association between silence and sleep draws us into Botto's numb mind. While his evasion of the outer sound discloses the narrator's severe thematic restriction, we may wonder if he also wishes to go to sleep as the structural confusion suggests.

The decision to go to bed recalls Lauro's thought when faced with the impossibility of communication: "era mejor irse en seguida puesto que no podía hacer nada" (128). This confusion of voices in indirect free style once again blurs the dividing line between character and narrator. However, the repeated idea establishes a subtle union between father and son in their desire to escape. This represents a fine example of the narrator's obliquity, and both characters are restrained by the repressive narrator. The decisions differ, however, in that Lauro wishes to avoid Mecha and leave the house, while his father wishes to avoid the outer world and forget its conflicts in sleep: Lauro's activity contrasts with his father's passiveness. Thus, Lauro's decision creates a link between the two worlds while the narrator only implies this link through Botto's inner discourse. The narrator suggests that

⁷ The peculiar character of free indirect style, as Genette defines it, is the absence of a declarative verb. This may lead to a double confusion:

- a) between inner and spoken speech.
- b) between the speech of the character and that of the narrator.

Botto is aware of the outer conflict, but Botto's self-imposed repression is so ingrained that he cannot even express this awareness to himself. Botto's physical action establishes an explicit link between the two worlds, whereas his deathly silence regarding his true fears heightens the significance of this union.

Lauro most convincingly illustrates the link between the inner and outer world. He grows in importance as a focal character until his final disappearance, and he is characterized principally through his direct inner discourse. His colloquial, affectionate speech, addressed solely to Mecha, adds a vital perspective to the narrative of events as it brings her alive and associates her with his plight:

...hermanita... loca de mierda, pajarraca, mandá esa comedia al diablo y vení que tengo tanto que contarte, hermanita... (128).

Lauro's optimistic tone contrasts with the negative attitude resounding throughout the narration. The narrator discloses a certain narrative apathy, perhaps associated with fear, through his use of the imperfect tense to express repetitive, monotonous action, his own repetition of other characters' ideas and words, and the rhythm of his narration. The narrator chooses, for example, to create a distance from Lauro when he is thinking about the telephone call by recording his thoughts in narratized speech:

Cuando se oyeron las sirenas pensó que hubiera tenido que telefonar al número que le había dado Lucero, pero no debía hacerlo desde la casa y no era cuestión de salir a la calle justo después de las sirenas (124).

This passage combines all aspects mentioned throughout the narrative regarding the telephone call. The political context is very present and yet prohibitive as the sirens both remind Lauro of the telephone call and prevent him from making it. The narrator's evasive report lacks all the spontaneity and directness of Lauro's direct inner discourse. In fact, we may even doubt the narrator's credibility as he points out on two occasions that Lauro should not make this call from the house. This satisfies the narratee's curiosity and helps him understand the nature of the call, but the pattern of cause and effect is too narratorial to be convincing. These obtuse references to the telephone call unite the narrator and Lauro in an unbreakable bond of secrecy.

The first symptoms of this secret intimacy may be observed in the move towards internal focalization when Lauro stands outside the house contemplating Mecha (this marks the narrator's only venture into the exterior world during this narrative period):

Lauro... pensaba hoy sí, hoy la voy a encontrar despierta, ...seguro que está sentada en la cama y hablando con mamá, pero había que seguir esperando, siempre igual m'hijito, ... (121).

Lauro's entrance is not mentioned until his father addresses him. The final externalized intrusion of soldiers, meanwhile, is described in detail and contrasts with this oblique entrance. We might suggest that the whole passage is focalized through Lauro if it were not for the narrator's subtle intervention, introduced by the conjunction 'pero'. The dampening ring of his statement in the imperfect tense contrasts vividly with Lauro's direct discourse in the present tense. The iterative narration of Lauro's thoughts emphasizes the narrator's severe restriction on the human mind: each time Lauro returns home, he apparently thinks the same. It is, however, the focal character's unrelated entrance that reveals the narrator's deviousness and links the two worlds so effectively. He does not have to narrate the entrance since he is in Lauro's mind and, on this occasion, faithfully perceives this vision of his focal character.

The narrator's decision to restrict Lauro's vision almost exclusively to the inner world may be considered a paralipsis⁸ that strengthens the intimacy between the two. This restriction, however, may be interpreted as a violation of the code of internal focalization. The narrator appears to fear the spontaneous outburst of powerful feelings and places his focal character in a metaphorical straitjacket. Lauro's thoughts, presented in inner discourse, may only concern the inner nightmare and when they border on his external commitment, the narrator hastens to create a distance as we have already observed. The selection of appropriate material and structure reflects the narrator's fear of the outer unknown. He seems, however, to be aware of the necessity to regulate narrative information regarding Lauro as we observe when he recounts that Lauro thought "como en ráfagas de miedo, de querer aferrarse a Mecha, ni una palabra en voz alta porque la enfermera o doña Luisa no dejaban nunca sola a Mecha..." (128). The "ráfagas de ametralladora" heard in the final section echo Lauro's "ráfagas de miedo" and a subtle link is subsequently formed between the two worlds. Lauro only fears the inner nightmare in that it reflects the outer reality. Thus, the necessity for the narrator's repressive attitude is apparently justified, since violation of codes and repression lie at the heart of this text. Internal focalization and inner discourse clearly disclose the link between the two worlds and the nature of the external crisis.

⁸ Paralipsis: according to Genette in the above-mentioned work, the classical type of paralipsis in the code of internal focalization is the omission of some important action or thought of the focal character of which neither the hero nor the narrator can be ignorant. An example of this may be found in *The Murder of Roger Ackroyd* by Agatha Christie.

The intimacy between the narrator and his focal character is therefore a most interesting aspect of internal focalization. They share information and fears unknown to the other characters, and, we suspect, often unknown to the reader. The narrator's characteristic use of free indirect style, linking the two worlds and voices, makes it difficult, at times, to tell them apart. When Doña Luisa asks Lauro about the noise outside, for example, Lauro replies:

'Nada, mamá, unos tiros lejos, ya sabés'. Pero qué sabía en realidad doña Luisa, para qué hablar más. Ahora sí... tendría que bajar hasta el almacén y desde ahí llamarlo a Lucero (126).

The temptation to attribute this whole passage to Lauro is great. However, Lauro would not call his mother 'Doña Luisa' and we may conclude, especially when we notice the conjunction 'pero', that the narrator is offering his opinion. He always refers to Lauro's mother as 'Doña Luisa', while the doctor and nurse always call her 'señora Luisa'. An implicit relation between the inner and outer worlds is established through the association of ideas as Lauro remembers the telephone call. This association of ideas is a constant, as we have noted, in all the references to the telephone call. The discursive confusion between the narrator and Lauro reveals their similar train of thought and distinguishes various traits of a narrator (besides those already mentioned), who, although he is not a character, almost becomes one.

The narrator, unlike Lauro, is imprisoned within the house and Mecha's nightmare is portrayed through his description. He reserves the characters to register reactions and fears. When Mecha's nightmare begins, the narrator describes her corporal activity in staccato phrases, which reflect the convulsive movements. As Doña Luisa prays for Mecha's inexplicable motion to end, the narrator records:

Pero no se terminaba, volvió a empezar una hora más tarde... la pesadilla... volviendo sin que pudiera rechazarla, estar a su lado y mirarla y hablarle sin que nada de lo de fuera le llegara... (123).

The conjunction 'pero' signals the change from Doña Luisa's voice to the narrator's voice. As the narrator describes the nightmare, he reveals his own frustration and obsession: he is at Mecha's side and talking to her, but nothing reaches her. Later, Lauro senses the same frustration: "Cada vez que se acercaba a la cama de Mecha era la misma sensación de contacto imposible" (128). While Mecha is a "prisionera a través de paredes de piel" that no-one can penetrate, the narrator is a captive of the internal framework and Lauro's freedom of thought and speech is controlled.

The narrator's temporal accuracy, detected in the above quotation and evident throughout the text, contrasts with Lauro's vagueness: he "aparecía a cualquier hora y se quedaba un rato" (128). This is a deceptive technique in a narrator who withholds so much information. We may suggest that the narrator's imprisonment obliges him to keep track of time, in which case these temporal markings indicate a sign of narrative sanity. Furthermore, they serve to punctuate a narrative in which voice blends with event and the characters become as lost as time itself in iterative monotony: "Hasta el tiempo se mezclaba o se perdía en ese esperar continuo..." (127).

In the final section, Lauro's disappearance creates chaos as the narrative attention shifts from Mecha to Lauro. The narrator's distance from Mecha and his proximity to Lauro, whose absence directly concerns their secret in the outer world, may be observed when he relates: "Eran más de las siete cuando la enfermera vino a buscar a doña Luisa" (130). The verb 'vino' indicates the narrator's eventual withdrawal from Mecha's room, while throughout the text he has recorded others' entrances: for example, in the second section "el señor Botto vino de la sala", Lauro always enters her room, but notably in the final section "no vino para la cena". These examples highlight the importance of the continual sense of invasion denoted in the micro- and macro-sequence. The parents are left to narrate their search for Lauro through their discourse and the narrator's apparent impotence with words at this moment reflects Mecha's inability to communicate with her parents. Mecha shakes her head obstinately, while her father exclaims that "no, nadie sabía nada, seguro que el pibe tampoco podía pasar..." and her mother continues in direct speech:

—No es eso, Eduardo, no es eso, seguro que le ha ocurrido algo, no puede ser que a esta hora sigamos sin saber nada, Lauro siempre... (130).

All persist in the negative, but there is no communication and the verbal and thematic repetition eventually wears itself out in an unfinished sentence; Mecha's physical obstinacy reflects her parents' unspoken fears. This wonderful echo of despairing negation rings throughout the hollow inner frame as Mecha's uncoordinated head and arm movement, an apparent reaction to an external incident, subtly mirrors the lack of communication. The narrator has cleverly sustained this shift in narrative attention to his focal character so as to emphasize the link, which can never be made explicit, between the two worlds of this narrative.

Therefore, the narrator, who is free to wander wherever he pleases, decides to imprison himself within one context, and confine his narrative to one consciousness and one topic. His decision, however, is characteristically oblique and ambiguous. His indirect narration contrasts acutely with the

immediacy of Lauro's lively discourse. Also this resolution obviously affects his characters, who move at his command. His increasing emphasis upon night and darkness reveals the dull state of coma overwhelming both characters and narrator. The characters' monotonous activity and empty conversation match the narrator's apathy or — we might suggest — fear, shown in so many different ways. The external pessimism opposes Lauro's optimism. However, even Lauro fears the light that might pierce the darkness. This penetrated consciousness, although longing for Mecha's recovery, fears the one symptom that will clearly mark it: the "mirada desde adentro buscando salir". The outer reflection of a hidden inner truth would be hard to face. Lauro must, therefore, conceal himself behind the narrator's mask and allow this authoritarian presence to handle him. Both he and the narrator fear the subject of external focalization and the possible reason for her gesticulations. No-one is prepared to face the resolution of this enigma. Mecha's nightmare, the topic, contributes to other nightmares and reflects the visual and sonorous horror of the exterior world. Lauro's role as a focal character is essential in portraying the link between the two worlds as he enters the house to reveal his fears to Mecha regarding his external commitment. This union, however, is always ambiguous and the narrative filter is still present when Mecha finally awakens:

...Mecha abrió los párpados, los ojos velados por la tela que se había ido depositando durante semanas... (131).

The lights are on, the stage is set, and, as the narrator loses his accomplice and focal character, the curtain rises on Mecha, whose silent contortions join the two worlds and embody the gradual externalization of the narrative. The narrator's countdown to the final invasion concludes as he tentatively penetrates Mecha's senses: "...acaso sus oídos escuchaban ahora la multiplicación de las sirenas..." (131). There can surely be no doubt by now of the importance of Mecha's nightmare as a reflector of and key to the outer reality.

The nightmare that consumes everyone's attention is susceptible to a bi-isotopic reading (two levels of coherence). As we have observed throughout this study, the narrator centres upon the domestic context, so dominated and identified by Mecha's illness, and he chooses to ignore the outer reality to a great extent. This illness becomes everyone's nightmare as Mecha begins to have seizures and it is definitely this denotative reading that is emphasized throughout the text. All the characters contribute to this medical isotopy through their discourse — Mecha is, until the final section, the only topic of conversation — and the narration is almost entirely devoted to a description of her illness and reactions to it. The narrator, a witness to every change, describes her first seizure in detail:

...los tres vieron cómo el temblor se repetía en todo el cuerpo de Mecha, una rápida serpiente corriendo del cuello hasta los pies, un moverse de los ojos bajo los párpados, la leve crispación que alteraba las facciones, como una voluntad de hablar, de quejarse, el pulso más rápido, el lento regreso a la inmovilidad (123).

This description contains many characteristics of a classical seizure. Her rapid eye movement and uncontrolled corporal activity become recurrent features of the narrator's description; her reaction to the external sound appears to be as uncontrollable as her mother's reaction to her. Doña Luisa's cry of horror is echoed in the final section both when Mecha awakens and when the soldiers arrive: the whole context is a living nightmare of horror. The narrator captures the outstanding traits of this convulsion beautifully and precisely. He further stresses this clinical reading by recounting that lighter attacks follow this first seizure at regular intervals and by insisting upon the coincidence between the sound of gunfire or sirens and the onset of a convulsion. These sounds determine her threshold and, indeed, she only awakens when the sound is continuous. At this moment, the narrator captures the return to consciousness succinctly as Mecha tries to identify her parents and the surroundings: "...los ojos de Mecha... pasaban poco a poco de doña Luisa al señor Botto, de la enfermera al cielo raso, ..." (131). All stand hypnotized by this movement and the clinical case paralyzes into a final stance. Mecha has recuperated from her illness, but its stimulant, the external sound, has announced its arrival and intrusion. It is now no longer a threat; it is an actuality.

The soldiers' entry makes the second possible reading of Mecha's nightmare explicit: clearly it may be interpreted as a political statement as this study has hopefully shown. The narrator's evasion of this reality implies too much: his self-imposed repression and his repression of the characters' discourse inevitably reflects the repression experienced in a political context. This indirect communication extends to Lauro and the narrator who both interpret Mecha's nightmare as one of frustrated communication; her first seizure revealed "una voluntad de hablar, de quejarse" (123). Her futile attempt at communication both portrays her repressive imprisonment and reflects Lauro's nightmare of repression developing in the exterior world:

Mecha tan cerca y como llamándolo, los vagos signos de los dedos y esa mirada desde adentro, buscando salir, algo que seguía y seguía, ...su llamada insoportablemente inútil (128).

The narrator, mediating Lauro's thoughts, cleverly misunderstands the outer manifestation, Mecha's sign language, and appears to encroach upon the forbidden inner territory as he describes her inward look. This fear of sight,

perhaps of confrontation and open recognition, makes her attempt intolerable to Lauro. The narrator's deviousness here recalls his careful planting of the seed 'conscience' among the doctor's hollow words: "todo es vegetativo... no hay conciencia... su hija no sufre..." (124). However, Mecha's gesticulations seem to prove that her conscience is at work even in her unconscious state and, evidently, the duplicity of this lexical item escapes the doctor. Mecha is trapped and her freedom to communicate has been denied. The narrator implies that only his own and his characters' restricted speech can be trusted. However, his severe repression makes us doubt him, especially in the face of Mecha's reaction. The direct presentation of the clinical context emphasizes the significance of the implicit context, as the nightmare denies freedom of expression at every level.

The coincidence between Mecha's convulsions and the external sounds of strife marks the narrator's obliquity once again as he implies a relationship with the outer world. The inner convulsive state echoes the outer crisis. These indirect associations characterize his description of Mecha's illness. For example, her coma began as "el brusco apagón una tarde después de la fiebre y los dolores, de golpe el silencio, ... la respiración lejana y tranquila" (122). This recalls the sound of gunfire in the final section, which Señor Botto faces in — we could almost say — a coma:

se oían ráfagas de ametralladora por el lado de Plaza Irlanda, de pronto la calma, casi demasiada, ni siquiera un patrullero... (129).

As the coma took the place of Mecha's feverish illness, the outer silence replaces the feverish sound of machine-gun fire. This eerie calm — frightening the narrator — reminds us of his description of Mecha at the beginning.

Única cosa tranquila allí donde médicos... hasta que poco a poco la mala broma de Mecha había sido más fuerte, dominándolos a todos...

La única tranquila aparte de la enfermera tejiendo... (122).

Mecha is calm, but her inexplicable illness oppresses the entire household. In the following section, the narrator relates how the nightmare began, just as the invasion of soldiers at the end follows the earlier ominous calm. The narrator could hardly be more indirect and yet more obvious. The gradual process of oppression caused by Mecha's illness reflects the sirens of the approaching intruders, as the two nightmares fuse into one reality.

The silence of the two children contrasts with the soldiers' brutal hammering as they force their way in to impose a repression already present in this narrative. The narrator, fearing this intrusion, remains within the clinical context throughout and we, therefore, observe a hierarchical relation-

ship between these two suggested readings — which at once reveals the narrator's obliqueness yet again. The medical isotopy is clearly the explicit first meaning proposed, while the political isotopy is a reading constructed connotatively. This very proposition reveals how Cortázar has used his fictitious nightmare to transmit a political awareness.

'Pesadillas' is a story of reflections. The depth of the mirror's reach is beautifully restricted by these reflections that work at every level. The domestic foreground is seen against an impressive political backcloth and the characters within this world are neatly matched, each providing a reflection for the other. Lauro and Mecha are intimately united in this critical moment and opposed to their parents who apathetically mirror each other's impotence. The doctor and nurse offer the medical voice of authority: the nurse's sympathy and involvement (especially noted in her despair in the final section) contrast with the doctor's cool detachment. Even though the narrator is technically not a character, his intimacy with Lauro offers him an accomplice in evasion. While Mecha's nightmare principally mirrors the exterior crisis, it also reveals Lauro's personal nightmare of repressive silence and his mother's nightmare of agony and suffering. The captivity of each character opposes the possibility of freedom of movement, thought and expression. Mecha, a prisoner in coma, reflects the captivity of the other characters and their silent frustration at their own incompetence and fear.

At a macro-level, the structure mirrors the thematic content. The narrative of words fuses with the narrative of events to reveal the inevitability of the reflection between the two nightmarish frames: spoken discourse and external focalization dominate the reticent inner world, while inner discourse and internal focalization link the two worlds. This relationship between the structural and thematic levels of the narrative is further illustrated by the narrator's abuse of the narrative code. His indirectness and obliqueness at a structural level reflect the repression implied at a thematic level and his violation of the code of internal focalization mirrors the final abusive entrance of the soldiers. Violation of freedom and rights haunts this nightmare of agony and insufferable repression where communication is almost impossible. The work of art that embraces this impossibility, however, represents the possibility of communication; a communication that reconciles a literary consciousness with a political awareness.

The fictitious nightmare, which fuses the two worlds of this narrative, sets the stage for an interplay between structure and thematic content. At both levels the repression of an authoritarian presence is detected: the narrator has adopted the characteristics of his underlying theme and he therefore restrains speech and thought in the portrayal of a girl's illness. His structural techniques become the props that support his thematic content and reveal

his literary consciousness. The political statement underlying the fictitious nightmare is subtly and cleverly constructed in the hands of a master of indirectness. Cortázar's careful manipulation of the different strata of his narrative reveals his consciousness in every sphere. The nightmare, which reflects the silent sensitivity of an agonized individual, discloses the lack of freedom of expression that threatens to transcend the textual framework. The difficulty of communication becomes the reader's nightmare as he struggles to come to terms with this text. The authorities at a structural and thematic level have imposed their restrictive presence but their severity cannot prevent the possibility of communication. The task is difficult but the battle is won and Cortázar succeeds in reconciling a political awareness with a literary consciousness. Our nightmare of nightmares is over and our patience is rewarded. The text finds no way out, but its creator does, and the artistic creation remains as a monument to our victory over those who attempt to violate our right to the freedom of expression and interpretation.

BIBLIOGRAPHY

- CORTÁZAR, Julio, *El libro de Manuel*. Barcelona, Bruguera, 1981.
CORTÁZAR, Julio, *Deshoras*. México, Nueva Imagen, 1983.
GENETTE, Gérard, *Narrative Discourse*. Jane E. Lewis (trans.). Ithaca, Cornell University Press, 1981.
SONTAG, Susan (ed.), *A Barthes Reader*. New York, Hill and Wang, 1982.

DISSERTATION AND ILLOCUTION: DISCOURSE ANALYSIS WITH EXAMPLES FROM BRADBURY AND IBSEN¹

Emilia Rébora, Fernando Castaños, Pamela Urdal

Introduction

Discourse analysis is the catalyst and the articulating axis of a revolution that has reached all the domains of foreign language teaching –from the distribution of chairs in the classroom to the teacher's attitude towards errors, from exercise formats to syllabus contents; from sociological research about the role of foreign languages to psychological studies about their acquisition.

What discourse analysis has done is to make it clear that to know a language is not only being able to compose grammatically correct sentences. It is, above all, being able to use the language in order: 1) to say that this is so, that that is such and such, 2) to invite, insult, order, protest, forgive... to perform speech acts. Being proficient is being able to say and being able to act. This statement summarizes, though very generally, what discourse analysis means for applied linguistics. And this statement is also what gave momentum to the revolution.

In more technical terms, to consider discourse analysis is to recognize in language levels of organization different from grammar. This implies the use, besides the sentence, of other units of analysis. In the current theories there are two more units: the proposition and the illocutionary act, which correspond to saying and acting. (These units have been established in Austin 1950, 1962, Searle 1969 and Widdowson 1973, following different approaches and for different purposes; these works have been discussed in many publications.)

It has been argued in Castaños 1982 and 1983 that it is necessary to introduce a fourth unit of analysis, which he calls 'dissertation act'. The central issue in his proposal is the distinction between dissertation and illocution. For Castaños, definition, and say classification, generalization are of very different nature from promises, bets and invitations. An illocutionary act will create or modify the conditions for the judgment of actions (and other

¹ A revised version of a paper presented at MEXTESOL Convention, under the title of "Dissertation and Illocution in Bradbury and Ibsen", Fernando Castaños, Emilia Rébora and Pamela Urdal, Mexico, October, 1983.

illocutionary acts). Thus, an INVITATION will make it proper for somebody to come to the party, and an INSULT will open the possibility of responses that would otherwise be socially unacceptable. On the other hand, dissertation creates and modifies knowledge. For example, Saussure's distinction between *langue* and *parole* established a new way of looking at language. It is not that dissertation cannot affect action but that it does so in a different way from illocution. After a dissertation act, certain actions that were previously considered to be reasonable will become unreasonable and vice versa. In simple terms, the distinction between illocution and dissertation is the distinction between the socially acceptable and the reasonable.

It is the purpose of this paper to explore the proposed distinction between illocutionary acts and dissertation acts in the analysis of certain extracts taken from the literary works of Bradbury and Ibsen. Particular attention will be given to the inter-relations between the two domains of illocution and dissertation. (The extracts are reproduced on pp. 12 and 15.)

Utterance and sentence

The four units of analysis mentioned above (sentence, proposition, illocutionary act and dissertation act) should not be confused with the utterance. This is the actual string of words pronounced by the speaker. It includes pauses, fillers and particles, and has rhythm and intonation. By contrast, the four units are abstract re-constructions which the analysis produces to account for various kinds of regularities.

To show the point it will suffice to illustrate the distinction between utterance and sentence. Let us consider the following, taken from the excerpt by Ibsen:

R. (below her breath) What is it you want? Stay where you are.

The rain is dripping off you.

E. God's good rain, my girl.

R. The devil's own rain, that's what it is!²

The string "God's good rain", which we will call utterance 1, can be re-constructed into the full sentence: It is God's good rain. This reconstruction is equivalent to the interpretation that the 'incomplete' string would have in the context of the extract. But we should not, and we need not, be committed to the idea that the reader does reconstruct the sentence; the actual

² Henrik Ibsen, *Ghosts*, p. 7.

psychological mechanisms of interpretation are outside the scope of this kind of deliberation.

Let us now distinguish the four abstract units: sentence, proposition, illocution and dissertation.

In order to exemplify our method of exposition let us show briefly how it works, by demonstrating that one sentence can realize two very different illocutions. These two concepts will become clearer when they are distinguished from the proposition.

Sentence and illocution

A sentence is a grammatical unit defined by the words that compose it and the order they have. As we know, by varying the words or their order we can have different kinds of sentences: affirmative, interrogative, imperative. Care should be taken not to confuse these grammatical categories with the speech acts they are generally used to perform, namely: STATEMENT, REQUEST FOR INFORMATION and COMMAND. There is no one-to-one relationship between sentence types and illocutionary acts. For example, these imperative sentences are not used to realize the same act:

(S 1) Forgive us our trespasses.

(S 2) Please come to the party.

S 1 would normally realize an INTREAT, whereas S 2 would be an INVITATION or a REQUEST, depending on context.

Sentence and proposition

The proposition, on the other hand, can be seen as a unit of content. It is not defined strictly by the words used to express it, but rather by the value they acquire in context. A proposition is the association of:

- 1) something being referred to, and
- 2) a predicate.

A propositional formula may be constructed with an operator (standing for the predicate) and a name or the substitute of a name (designating the object or person being referred to). For example, if 'T' represents the predicate 'tall' and 'a' stands for someone whom we will call Richard, then the

proposition that Richard is tall may be represented by the formula: $T(a)$. Similarly, if:

London: b (argument)
big: B (predicate),

then the proposition that London is big has the formula: $B(b)$.

This is the kind of notation used in mathematical logic. But for our purposes, a more explicit notation will be more useful. Thus we will have:

tall (Richard)
big (London).

These two different propositions would be expressed with different sentences, for example:

Richard is tall.
London is big.

However, different sentences may express the same proposition. For example, the following proposition from Ibsen: *sleeping (Oswald)* can be expressed in a number of ways, such as:

The young master is lying asleep upstairs.
Master Oswald is sleeping upstairs.
Is he sleeping upstairs?
I mean that Master Oswald is upstairs and that he has not woken up.

Conversely, one sentence may express different propositions in different situations. Take for example the first sentence of the previous set:

The young master is lying asleep upstairs.

By way of this sentence, Regina, one of the characters in Ibsen's *Ghosts*, talks about Master Oswald: *sleeping (Oswald)*. But we can imagine another scenario: Verona, Italy, 1771, W. A. Mozart's admirers are in his host's living-room. They want to see him. His father says: "The young master is lying asleep upstairs". Obviously, the proposition he expresses with the sentence is not about Master Oswald, but about Mozart: *sleeping (Mozart)*.

Proposition and illocution

In order to show that proposition and illocution are essentially different, we need only to point out that two utterances may share the same proposition and express two different illocutions. We can do this if we look at the following utterance from Ibsen:

“The rain’s dripping off you.”

The corresponding sentence is:

The rain is dripping off you.

And the proposition being expressed is:

dripping (*The rain, Engstrand*).

In other words, the referents or arguments are ‘the rain’ and ‘Engstrand’ and what is being said about the arguments and shows the relationship between them is the predicate ‘dripping’.

The illocution in this case is REPROACH, but it supports the EXHORTATION which began when Regina told Engstrand to stay where he was. Some people might even wish to say that the former is part of the latter, but at this moment we prefer not to commit ourselves as to the exact relationship between the two illocutions.

It is not difficult to see how the proposition above: *dripping* (*The rain, Engstrand*), might also be used for other illocutions, such as SHOWING SYMPATHY, which could be expressed with:

“Oh! The rain is dripping off you; let me bring a blanket”

Nevertheless, we must point out that, while it could be used to express SYMPATHY, the sentence involved in the first part of the previous utterance somehow sounds wrong for such an illocution. This can be explained through the position of the elements in the sentence: ‘the rain’ is in the place of theme or topic, making it the central issue here; therefore, the sentence is inappropriate to expressions of SYMPATHY with ‘you’ and more appropriate to REPROACHES, as is the case in Ibsen’s play.

A simple switch of theme/comment can correct this while leaving the proposition intact:

“You are dripping with rain”

Instead of:

“The rain is dripping off you”

the full utterance might be:

"Oh! You're dripping with rain; let me bring a blanket."

Therefore, we can see that with a small change at the sentence level, one proposition can express two different illocutions.

Illocution and dissertation

To show that there is a basic distinction between illocutionary acts and dissertation acts, we will follow the same method we have adopted for the other distinctions. We will show that it is possible to have the same illocutionary act with different dissertation acts, and vice-versa, different illocutionary acts with the same dissertation act.

Let us consider an example which we have already discussed. We are interested in the utterance:

"God's good rain, my girl"

and the reconstructed sentence:

It is God's good rain, my girl.

In the extract from Ibsen² this sentence is being used to perform the dissertation act of *ASSERTION*. At a more delicate level of analysis, we might subclassify it as a *SORTING*, because it is placing the particular being referred to, namely 'it' in a certain class, God's rain. Let us devise a notation for this:

SORTING. Inclusion: particular, class.

Here, a digression to consider two points might clarify the question.

1) We have a predication whose function is to include the particular in the class, but this predication is not realized by the verb alone. It is realized by a combination of the verb (copula) and the noun phrase which represents the class because of its being in the genitive case.

2) Two terms that have been used by other researchers for what we are calling *SORTING* are *IDENTIFICATION* and *CLASSIFICATION*. The three might be distinguished as follows:

IDENTIFICATION. Equation: particular, particular.

SORTING. Inclusion: particular, class.

CLASSIFICATION. Inclusion: class, class.

Now let's go back to an utterance we have considered previously:

"God's good rain, my girl!"

In its context this utterance performs a *CHALLENGE* to a *REPROACH*. But we can imagine a different context in which a different illocutionary act would be performed. For example, a farmer might say the same words, perhaps with a different intonation. These words would realize the same sentence:

It is God's good rain, my girl.

However, this sentence would not express the same proposition because the rain referred to would not be the same. In both cases we would have the same dissertation act, a *SORTING*. In the first case the *SORTING* would be associated with a *CHALLENGE*, whereas in the second case it would be associated with a *THANKS GIVING*, or something similar.

To see the converse, let us consider the following situation. Somebody has just arrived to visit Eloise. She utters:

"You must be tired"

At the same time she opens a bottle of cool white wine. Here we have another *ASSERTION*, but one to which the speaker is not one hundred per cent committed. Let us call it a *MITIGATED ASSERTION*. We might wish to subclassify it as a *HYPOTHESIS*, or something similar, but there is no need to get into that problem at the moment.

Now, instead of the previous utterance, Eloise might have uttered:

"Are you thirsty?"

In this case, the speaker would not at all be committed to the proposition expressed, namely: thirsty (You). We would have a *SUSPENDED ASSERTION*, but in both cases we have the same illocutionary act: an *OFFER*.

Interaction of units

Now, our being able to distinguish the units of discourse, and our being able to fix one while we vary another, does not mean that they operate separately. On the contrary, they usually complement and condition each other.

One example of the way the units complement each other is the reconstruction of sentences from utterances as we saw earlier. In these reconstructions, context plays an important role. But what do we mean by context? It is largely the knowledge which has been established through dissertation and the conditions of interaction, which have been established through illocution.

Thus, in Ibsen's excerpt, the utterance:

"God's good rain"

makes present the knowledge that the rain is God's and good. It is because of this *SORTING* and the *CHALLENGE* associated with it, that we take the utterance: "God's good rain", as equivalent to the sentence: It is God's good rain. If, by contrast, we had two farmers discussing at a saloon how to increase a crop's yield, the series of *GENERALIZATIONS* and *HYPOTHESES* that they would exchange would make us take the utterance: "God's good rain", as equivalent to the sentence: What we need is God's good rain.

One example of the way the units condition each other was seen in the choice between two sentences:

The rain is dripping off you.

You are dripping with rain.

These sentences would express the same proposition: *dripping (the rain, Engstrand)*. However, because of its thematic structure: The rain is dripping off you, would probably not count as an expression of *SIMPATY*, as was said earlier.

What we wish to do now is to explore this mutual complementation and conditioning of the units of discourse, with particular reference to illocutionary and dissertation acts, though we will also consider sentences and propositions if necessary. That is, we will show how dissertation can be directed at the felicity conditions of illocutionary acts. The reader will note an implicit use of Grice's cooperative principle and maxims.³

³ H. P. Grice, "Logic and Conversation", pp. 41-50.

Grice proposes as a general principle that "talk exchanges do not normally consist of a succession of disconnected remarks... They are characteristically, to some degree at least, cooperative efforts; and each participant recognizes in them, to some extent, a common purpose or set of purposes, or at least a mutually accepted direction." He then formulates a rough general principle which participants will be expected to observe, namely "make your conversation contribution such as is required, at the stage at which it occurs, by the accepted purpose or direction of the talk exchange in which you are engaged." Grice proposes to label it the 'Cooperative Principle'.

"On the assumption that some such general principle as this is acceptable, one may perhaps distinguish four categories under one or another of which will fall certain more

When we utter a string of words with the intention of giving an order, certain conditions have to obtain for the utterance to count as such, besides our having the said intentions. Certain conditions have to obtain also for the given act to be accepted. Among these is that the person that orders has the authority to give the order. What kind of authority is required depends on how sensible the action to be executed seems to both participants. And viceversa, how sensible an action has to be for a hearer to accept the order of executing it, depends on the kind and degree of authority the speaker has over him. A sergeant cannot but do what the meyor tells him; but a financial advisor can suggest a kind of report alternative to the one ordered by the bank manager.

When considering dissertation, we will take into account the elements we have already indicated:

specific maxims and sub-maxims, the following of which will, in general, yield results in accordance with the Cooperative Principle...

1) The category of Quantity relates to the quantity of information to be provided and under it fall the following maxims:

a. Make your contribution as informative as is required (for the correct purposes of the exchange).

b. Do not make your contribution more informative than is required...

2) Under the category of Quality falls a supermaxim —'try to make your contribution one that is true'— and two more specific maxims:

a. Do not say what you believe to be false.

b. Do not say that for which you lack adequate evidence.

3) Under the category of Relation I place a single maxim, namely, 'Be relevant'...

Finally, under the 4) category of Manner, which I understand as relating not... to what is said but, rather, to HOW what is said is to be said, I include the supermaxim —'Be perspicuous'— and various maxims such as:

a. Avoid obscurity of expression.

b. Avoid ambiguity.

c. Be brief (avoid unnecessary prolixity).

d. Be orderly."

A participant in a talk exchange may fail to fulfill a maxim in various ways. However, such failure may not, necessarily, mean that the speaker is violating the overall Cooperative Principle. To explain it, Grice proposes the notion of 'conversational implicature' which he characterizes as: "A man who, by (in, when) saying (or making as if to say) that *p* has implicated that *q* may be said to have conversationally implicated that *q*, PROVIDED THAT (1) he is to be presumed to be observing the conversational maxims, or at least the cooperative principle; (2) the supposition that he is aware that, or thinks that, *q* is required in order to make his saying or making as if to say *p* (or doing so in THOSE terms) consistent with this presumption; and (3) the speaker thinks (and would expect the hearer to think that the speaker thinks) that it is within the competence of the hearer to work out, or grasp intuitively, that the supposition mentioned in (2) is required... A general pattern for the working out of a conversational implicature might be given as follows: 'He has said that *p*; there is no reason to suppose that he is not observing the maxims, or at least the CP; he could not be doing this unless he thought that *q*; he knows (and knows that I know that he knows) that I can see that the supposition that he thinks that *q* IS required; he has done nothing to stop me thinking that *q*; he intends me to think, or is at least willing to allow me to think, that *q* and so he has implicated that *q*."

1) The asserting force. That is, we will take into account whether we have an *ASSERTION*, a *MITIGATED ASSERTION*, or a *SUSPENDED ASSERTION*.

2) The kind of reference being made. We will, for example, take into account whether we have particular or generic reference. But we will be more detailed than that when necessary; we will, for example, consider whether we have specific or non-specific reference.

3) The kind of predication involved. We will, for example, take into account whether we have equative or ascriptive predication.

In the following extract taken from "The Sound of Summer Running" by Bradbury, we witness a negotiation within an established power structure. It is a very brief dialogue between a boy and his father. The boy opens the possibility of acquiring the shoes displayed near by. By asking for reasons to get any new sneakers, the father questions the boy's request and controls the situation. He denies or at least postpones his non's request.

'Dad.' He blurted it out. 'Back there in that window those cream-sponge Para Litefoot Shoes...'

His father didn't turn. 'Suppose you tell me why you need a new pair of sneakers. Can you do that?'

'Well...'⁴

The first utterance: "Dad. Back there in that window those cream-sponge Para Litefoot shoes..." can be reconstructed into different sentences such as:

- 1) Dad, look back there in that window at those cream-sponge Para Litefoot shoes.
- 2) Dad, back there in that window are those cream-sponge Para Litefoot shoes I would like to get.

At this moment, it is the psychological context, the role played by the participants that enables us to propose such tentative reconstructions.

At the proposition level, we have the arguments 'shoes and window' and the predicate 'there are'.

The illocution of the utterance is open to a pair of illocutionary interpretations. It is open in the sense that the interlocutors could accept one or both interpretations.

- 1) The boy wants to start a conversation about the shoes.
- 2) The boy wants to suggest the possibility of getting the shoes.

⁴ Ray Bradbury, "The Sound of Summer Running", *R is for Rocket*, p. 179.

We may suppose that such an ambiguity is not a mere accident but a tactic. The ambiguity avoids a confrontation that might arise from the denial of a more definite REQUEST.

Though the illocutionary act is intentionally open, at the dissertation level the boy *ASSERTS* the existence of some specific shoes located in a specific place. So, on one hand we have a boy who seems not to want to commit himself to make a definite REQUEST, but who is absolutely certain of the shoes he is concerned with.

The father's reponse: "Suppose you tell me why you need a new pair of sneakers", is a complex sentence that expresses a complex proposition. It can be analysed as a main and two embedded propositions:

suppose (Us, tell (You, me, need (You, Sneakers)))

The father has recognized not only the first interpretation that we proposed previously, but he has also accepted the second one:

2) The boy wants to suggest the possibility of getting the shoes.

It seems as though the psychological relationship between father and son is very strong. The father doesn't need to turn back to check the existence of the shoes the boy refers to, and he doesn't doubt about his son's REQUEST. Besides recognizing the boy's intention, he poses a suggestion for an explanation: *suppose (Us, tell (You, Me))*. This suggestion counts at a direct COMMAND, due to the role of father and son.

At the dissertation level, it is a possible, suspended *ASSERTION*.

The shoes are referred to in a non-specific and what we could call 'aphoric' way. An 'aphoric' reference differs from a cataphoric or anaphoric reference because the noun phrase with which the 'aphoric' reference is expressed doesn't need to be related to other nominal phrases in the text.

Let us consider the next utterance: "Can you do that?" The corresponding sentence can classify as simple and interrogative.

As a proposition it contains the previous proposition as its argument and predicates the boy's ability to fulfill the COMMAND.

At the illocutionary level, it *EXPRESSES A DOUBT*, it *QUESTIONS* the boy's ability to explain himself, to give reasons for acquiring the shoes. By focusing on this the command is reinforced.

At the dissertation level, with 'that' there is specific and anaphoric reference to the object of the previous request, therefore inheriting its non-specific character.

The fourth utterance is a particle: "Well..."

At the illocutionary level it may *EXPRESS A DOUBT* or reflect a mental state when one can't find an answer. The boy doesn't deny his father's in-

terpretation to his first utterance: REQUEST. It seems as though he has accepted it, but is unable to give an immediate reason to support it.

It is clear how the levels of analysis complement and condition each other. At the dissertation level, the non-specific and 'aphoric' reference used by the father reinforces the illocutionary force of the utterance. He not only questions the boy's request to get: "those cream-sponge Para Litefoot shoes", but the necessity to get any shoes at all.

With regard to the excerpt from Ibsen the reader could ask why we have chosen a translated work rather than one written originally in the language that is being analyzed. The answer to that question is that the fact that it is a translation has no relevance for the purposes of this work. That is, independently of the fact that it be a good or bad translation by some criteria, we do think that it can be recognized as an effective discursive unit. It is this effectiveness that we wish to explain.

Previous to a discussion of the relationships pertaining between dissertation and illocution in the passage from *Ghosts* by Ibsen,² it may be helpful to point out to the reader in somewhat general terms the situation which seems to be present in the passage. These are the opening lines of the play:

- R. (below her breath). What is it you want? Stay where you are. The rain is dripping off you.
 E. God's good rain, my girl.
 R. The Devil's own rain, that's what it is!
 E. Lord, how you talk, Regina. (Takes a few limping steps forward.) What I wanted to tell you was this.
 R. Don't clump about like that, stupid! The young master is lying asleep upstairs.
 E. Asleep still? In the middle of the day?
 R. Well, it's no business of yours.

The entire situation seems to be concerned with the establishing of social relations through the dialogue which is a sort of duel being fought out by the interlocutors. That is, they are engaged in the endeavor of establishing a power structure between them in order to, in turn, establish who has rights over the other. Each person is trying to establish authority on the basis of certain basic premises or values: Engstrand on the basis of his supposed morality and the ensuing rights he has over Regina as her father; Regina on the basis of her relationship with 'well-to-do' people.

Regina attempts to show that Engstrand's moral rights are unimportant. At the same time, she points out that Engstrand has certain characteristics which are contrary to well-to-do-ness (e.g., he is stupid and clumps).

However, Engstrand retaliates by attempting to show that well-to-do-ness is immoral (the implicit laziness of "the young master") and that, anyway,

she is not well-to-do (her language is not good). Also he shows no signs of being affected by Regina's attacks on his weaknesses, thereby demonstrating her impotence.

Regina's last remark shows signs of her acceptance of Engstrand's authority but probably because he has made her see a sign of the precariousness of well-to-do-ness and her position within it and not because she accepts his moral right over her (not until Engstrand attacks "the young master", Oswald, is there a distinct break in the discourse pattern marked by the particle "Well" in Regina's utterance).

In the above discussion no explicit mention of dissertative elements has been made. However, the following arguments will attempt to both support the interpretation of the illocutionary situation as described above and, at the same time, illustrate how dissertation can act upon and change the conditions for illocutions.

In this particular passage, it is possible to identify at least six ways in which elements of dissertation seem to be contributing to changes in the conditions for illocutions. We can call them tactics and they are:

- 1) Parallel "redissertation" acts which deny or modify previous dissertations thereby having repercussions on previous illocutions.
- 2) Varying types of reference to people as a means of pointing out certain qualities which can contribute to the power structure between interlocutors.
- 3) Varying types of predicating to show relationships with previous dissertations and illocutions thereby demonstrating the "coherence" of a particular illocution in relation to a previous one.
- 4) Varying types of reference to point out areas of shared knowledge on which a power structure can be based.
- 5) *SUSPENDED ASSERTIONS* present shared knowledge as if it were not shared, thereby "disguising" illocutions to look like requests for information when they are really reproaches or some other act.
- 6) *SORTING* of areas of concern to point out boundaries or limitations of an established (or almost established) power structure.

The following will not be an exhaustive analysis of the passage. Rather it merely represents an attempt to meet the stated objectives: a) support the interpretation of the illocutionary situation and b) illustrate the different ways in which dissertation has been found to affect the illocutions in this particular passage. Therefore, while attempting to exemplify each of the six tactics at least once, the analysis does no attempt to point out all the pertinent factors which could be pointed out at the various levels of analysis due to limited space.

Type 1 tactic:

"God's good rain, my girl."

In this case, it is only necessary to consider the type of reference involved in the address: "my girl". This is especially evident when one considers that the specific identification of the addressee is unnecessary in terms of the discourse since both parties are known to each other. Thereby making an interpretation of the *information that underlies the reference* relevant material for analysis. The reference informs us that Regina is a certain sort of girl: she is Engstrand's in some way. This knowledge is very pertinent to the power structure being established between the interlocutors since, if Regina is really in some way belonging to Engstrand, he will have certain definite and established rights over her.

Type 2 tactic:

"The Devil's own rain, that's what it is".

Regina is re-IDENTIFYING Engstrand's previous IDENTIFICATION of the rain thereby attempting to invalidate his illocutionary act which had been a challenge on moral grounds of her right to REPROACH him about his being wet. With the phrase "that's what it is", she makes her statement doubly strong by means of a parallel re-IDENTIFICATION.

Type 3 tactic:

(Takes a few limping steps forward) "What I wanted to tell you was this..." The predicate "was" indicates equation, not only between the referents in Engstrand's utterance, but also with a referent of Regina's first utterance: "What is it you want?" in which the referent of "it" has been left unspecified but partially identifies as something which Engstrand wanted. By showing that these are all the same referent and that it was Regina who mentioned it in the first place, he is reinforcing the "legality" of his utterance in terms of the discourse. That is, not only is it the response to the illocutionary act of REQUESTING INFORMATION in Regina's first utterance, but it is also referring to the same referent. Nonetheless, Engstrand's utterance is really an attempt to change the topic of conversation which has, until then, been in reference to the issues pertinent to the power struggle. At the moment, Engstrand has a certain advantage demonstrated by his challenging move toward Regina (takes a few limping steps) when she has explicitly ordered him to stay where he was. Therefore, if he can get her to

accept the switch in topics, then he has won and has established rights over her as shown through the discourse and his non-verbal actions.

Type 4 tactic:

“The young master is lying asleep upstairs.”

The specific reference to “the young master” implies that knowledge of him is shared by both interlocutors. The message is that the justification for Engstrand having to be quiet when the young master is asleep is so obvious that it is pre-suppositional. That is, the young master’s authority (and by extension, Regina’s) is unquestionable.

Type 5 tactic:

“Asleep still? In the middle of the day?”

Both the fact of Oswald’s (the young master’s) being asleep and the time of day at which he is doing it are now shared knowledge between the interlocutors. Therefore the questions are unnecessary and only act to, somewhat unsubtly, disguise Engstrand’s reproach of Oswald’s actions.

Type 6 tactic:

“Well, it’s no business of yours.”

By pointing out the limitations on Engstrand’s power, Regina leaves the way open for the establishment of his authority over her. That is, she only points out that Oswald’s actions are “no business” of Engstrand’s but there is no implication that her own actions are included in the *SORTING OUT* of concerns.

The duel Regina and Engstrand have engaged in to establish who has rights over the other does not have a definite outcome.

Conclusion

We have proposed the necessity to include the dissertation level in discourse analysis, besides the already accepted levels, i.e. the sentence, the proposition and the illocution.

In order to explain and distinguish these levels, our working method has been to illustrate each one by means of examples drawn from the extracts

by Bradbury and Ibsen and, to contrast two levels at a time, in order to clarify their distinctive natures.

The main purpose of the paper has been to explore the difference between directed at the felicity conditions of illocutionary acts. Such exploration has illocutionary and dissertation acts and, to show how dissertation can be carried out in passages of two literary works. However, because all units of discourse somehow complement and condition each other, we have not limited the analysis of the two extracts to the illocutionary and dissertation levels.

Though the nature of this work is exploratory, we expect that the importance to include a fourth level of analysis as a necessary tool to explain the complex working of language has become evident.

BIBLIOGRAPHY

1. AUSTIN, J. L., *How to Do Things with Words*. London, Oxford University Press, 1962.
2. BRADBURY, Ray, *R is for Rocket*. U.S.A., Bantam Books, 1975.
3. CASTAÑOS, F., "Dissertation Acts", México, U.N.A.M. 1982, (mimeo).
4. CASTAÑOS, F., "Las categorías básicas del análisis del discurso y la disertación", in *Discurso: Cuadernos de Teoría y Análisis* (in press).
5. GRICE, H. P., *Syntax and Semantics*, Vol. III, *Speech Acts*. P. Cole. and J. L. Morgan (eds.), Academic Press, Inc., 1975.
6. IBSEN, Henrik, *A Doll's House. Ghosts. An Enemy of the People*, New York, Boni and Liveright.
7. SEARLE, J. R., *Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language*, London, Cambridge University Press, 1969.
8. STRAWSON, P. F., "On Referring", *Mind*, Col. Lix N. S., 1950, reprinted in *Logico-Linguistic Papers*, London, Methuen, 1971, pp. 1-27.

EL SIGNIFICADO ASOCIATIVO EN LA PUBLICIDAD

Franca Bizzoni

“La publicidad es el alma del comercio”, reza un dicho muy conocido, subrayando el concepto de que sólo el comerciante que presenta su producto en forma atractiva para el público consumidor es un buen vendedor y sin embargo, muy probablemente, un mentiroso. No obstante, la publicidad ha llegado a ser mucho más que esto: actualmente implica grandes capitales e involucra muchas personas, llega a todo tipo de público y ejerce una fuerza extraordinaria de condicionamiento; difunde modelos de vida, mitos, creencias, modifica costumbres y obliga a consumos totalmente superfluos, so pena de la exclusión de la comunidad, por medio de un lenguaje de eslógans, cuyos métodos de sugestión han sido objeto de profundos y numerosos tratados.

Dentro de la compleja semiología del mensaje publicitario, que se compone de diferentes sistemas de significación, este trabajo se limitará a atender sólo el aspecto relacionado con el material verbal inscrito en el anuncio. Se mencionarán a veces otros aspectos importantes, pero sin analizarlos, por ser más conveniente para ellos un análisis de tipo semiológico, análisis que escapa a la intención y posibilidades de este ensayo. En consecuencia, se intentará considerar la parte lingüística de los mensajes publicitarios examinados, prescindiendo en lo posible de su integración con signos de otra índole que aparezcan en los mismos.

Una de las características más importantes del lenguaje de la publicidad es que no tiene la función de comunicar información, sino casi exclusivamente la de orientar al receptor hacia un determinado producto. En otras palabras, en el mensaje publicitario el acto ilocutivo, es decir, la intención del productor del mensaje, siempre es el mismo: sugerir, invitar o imponer al decodificador la compra de un producto. De aquí la importancia que el creador de publicidad da al aspecto formal del texto y a su construcción retórica.

Lisa Block de Behar, en *El lenguaje de la publicidad*, menciona algunos de los rasgos estilísticos característicos de este lenguaje:

Transformación de palabras, voces ajenas, términos abstrusos, derivación y composición nada paradigmáticas, basadas en raíces heteróclitas, sintaxis heterogéneas, un fonetismo que registra entonación, acentos y fonemas pronunciados con intención apelativa o ‘impresa’... concurren en forma

deliberada a crear en el receptor un estado de ánimo especialmente apto para provocarlo, estimularlo, convencerlo y persuadirlo para actuar en un sentido concreto y determinado.¹

Tomando en cuenta que cada cultura se estructura en sistemas semánticos formados por oposiciones y cadenas connotativas,² se propone aquí analizar el aspecto lingüístico de los mensajes publicitarios con base en su significado asociativo, de acuerdo con la subdivisión del "significado" propuesta por Geoffrey Leech.³ Él divide el "significado", en su sentido más amplio, en siete tipos diferentes: conceptual, connotativo, estilístico, afectivo, reflejo, colocativo y temático. Veamos brevemente cómo Leech define cada uno de estos tipos de significado.

El significado conceptual se refiere al contenido lógico, cognitivo o denotativo de un elemento léxico, y parece organizarse en rasgos distintivos, en forma similar a la clasificación de los fonemas de una lengua. Por ejemplo, el significado conceptual de la palabra MUJER podría definirse por medio de los rasgos +humano, +adulto, -masculino, distinta de la palabra MUCHACHA definida por los rasgos +humano, -adulto, -masculino. Esta identificación del significado conceptual de un vocablo es similar a la de los fonemas: /b/ se representa formado por el conjunto de rasgos +bilabial, +oclusivo, +sonoro, distinto de /p/ definido por los rasgos +bilabial, +oclusivo, -sonoro. El significado connotativo incluye el conceptual más el conjunto de sentidos atribuidos a un referente por un individuo, un grupo social o toda una comunidad social. Las connotaciones dependen, por lo tanto, de la experiencia personal, los conocimientos y la sociedad, y por eso son inestables e indeterminadas.

El significado estilístico es el que comunica un enunciado, un pasaje, un trozo de lengua en relación a las circunstancias sociales. Se refiere a los diferentes niveles de uso y dimensiones estilísticas dentro de una misma lengua, con base en los parámetros: situación de uso, distribución geográfica de los hablantes, distribución y estratificación social de los participantes en el evento comunicativo. Desde este punto de vista se descodifican los estilos formal, coloquial, poético, burocrático, etc.

En cuanto al significado afectivo, es el que refleja los sentimientos y actitudes del hablante y se puede codificar a través de la selección de sinónimos, construcciones sintácticas, patrones entonativos, tonos de voz, uso de interjecciones.

Se habla de significado reflejo cuando una palabra o una expresión tienen varios sentidos conceptuales según diferentes contextos y uno de ellos

¹ Lisa Block de Behar, *El lenguaje de la publicidad*. México, D. F., Siglo XXI Editores, 1973, pp. 27-28.

² Cf. Humberto Eco, "Análisi semantico di un caso pubblicitario", *SIPRA*, n. 1, 1972.

³ Geoffrey Leech, *Semantics*. London, Penguin Books, 1974, pp. 10-27.

se asocia, contamina otro. Sobre este tipo de significado se basan los albures, los chistes de doble sentido, las alusiones poéticas.

El significado colocativo, a su vez, se compone de las asociaciones que una palabra adquiere a causa de los significados de los vocablos que tienden a aparecer en su entorno. En otras palabras, es el que permite decir *una ragazza carina* (una bonita muchacha) o *una bella ragazza* (una muchacha guapa), pero sólo acepta *un bell'uomo* (un hombre guapo).

El último tipo de significado propuesto por Leech es el temático, que se transmite a través de la forma en que el emisor organiza su mensaje en cuanto a orden, énfasis y foco, y por lo tanto está estrictamente relacionado con la selección de estructuras sintácticas. Finalmente, Leech agrupa los significados connotativo, estilístico, afectivo, reflejo y colocativo en una sola categoría: la de *significado asociativo*, refiriéndose a la teoría asociacionista de conexiones mentales basadas en la contigüidad de experiencias.

Con la aplicación de esta categoría del significado asociativo a un análisis del lenguaje de la publicidad, se intenta demostrar cómo en la creación de un mensaje publicitario el emisor tiene presente que el lenguaje empleado puede suscitar asociaciones semánticas (y consiguientes reacciones) diferentes, basadas en presuposiciones y experiencias diversas, ligadas a factores culturales y afectivos variables.

Empecemos por ver cómo de esto nace, entre otras características del lenguaje de la publicidad, la necesidad de diferenciarlo según el tipo de público al cual se dirige, tomando en cuenta no sólo los macrosistemas sino también los microsistemas culturales, que varían de acuerdo con el grupo social y a veces de individuo a individuo. Veamos, por ejemplo, las diferencias de lengua entre un mensaje dirigido a un público supuestamente compuesto en su mayoría por hombres, y otro para el ama de casa:

**ENTRA NELLA NUOVA BETA. GUIDERAI UNA NUOVA LANCIA.
NUOVA LANCIA BETA β 1 600, 2 000.**

(Entra en la nueva Beta. Manejarás una nueva Lancia. Nueva Lancia Beta β 1 600, 2 000.)

Este mensaje abre con una invitación —pero expresada con un imperativo, una forma verbal ampliamente usada en el ámbito publicitario— a entrar en un nuevo automóvil, indicado por una metonimia⁴ BETA = LANCIA.

⁴ "La metonimia é la sostituzione di un termine co num altro che ha rapporto di contiguitá col primo; ad esempio attraverso lo scambio dell'effetto per la causa, della cosa per la persona." A. Marchese y A. Sartori, *Il segno e il senso*. Milano, Principato, 1970, p. 448.

que se aclara en la segunda parte: GUIDERAI UNA NUOVA LANCIA, para reintegrarse al lenguaje normal en la tercera: NUOVA LANCIA BETA 1 600, 2 000. Este anuncio prosigue con un largo texto más informativo, que subraya las prestigiosas cualidades del nuevo automóvil y sus datos técnicos más modernos. Todo esto empleando un léxico muy escogido aunque tomado del nivel medio del lenguaje, sin neologismos:

estetica esterna... il fascino della novità... eleganza in automobile...
accuratezza di una finizione... arditezza... stato di salute...

(estética exterior... el encanto de la novedad... elegancia en automóvil... esmero en un acabado... dinamismo... estado de salud...)

algunos términos técnicos:

calandra... plancia di comando... sistemi anticorrosione... livelli di insonorizzazione...

(parrilla... tablero... sistemas anticorrosivos... niveles de aislamiento sonoro...)

y algunas palabras en idioma extranjero:

new-look... control-system... restyling

que le confieren un refinamiento exótico.

El mensaje está elaborado para un automóvil costoso y, por lo tanto, está destinado a un público no sólo supuestamente masculino, sino también con elevado poder adquisitivo. En consecuencia se usa un lenguaje rebuscado, un poco "snob", con tecnicismos y palabras extranjeras, que claramente persigue dos fines: si por un lado se dirige al experto automovilista, al hombre que no tiene problemas para leer en italiano o en inglés (nótese, *en passant*, que las palabras inglesas están perfectamente integradas al texto en italiano, incluso desde el punto de vista tipográfico); por el otro, el hecho de que el *automobilista esigente* sea él mismo (*E' la Lancia che aspettavi* — Es la Lancia que esperabas) lo halaga y al mismo tiempo lo afianza en la búsqueda de su identidad personal.

Pasemos ahora a examinar la publicidad de la lavadora Miele. En la primera pregunta

(La metonimia es la sustitución de un término por otro que tiene relación de contigüidad con el primero; por ejemplo, a través del intercambio del efecto con la causa, de la cosa con la persona.) En el caso analizado, se sustituye el nombre del modelo por la marca.

Cosa significa per me, donna di casa, poter contare sul comando elettronico delle lavatrici Miele?

(¿Qué quiere decir para mí, ama de casa, poder contar con el mando electrónico de las lavadoras Miele?)

ya se hace explícito el “blanco” del mensaje, que es el ama de casa, lo cual presupone escasos conocimientos de electrónica y de técnica en general. También las otras preguntas:

Il comando elettronico é particolarmente complicato?

(¿El mando electrónico es particularmente complicado?)

Cos'è un programma “Breve-economico”?

(¿Qué es un programa “breve-económico”?)

se basan en esta presuposición, confirmada por las respuestas, en las cuales se emplea un lenguaje sencillo, con sólo dos tecnicismos: “microcomputer” y “sensor”, vocablos, por lo demás, muy frecuentes, que han perdido en parte su sabor técnico.

La figura retórica que aquí se usa para explicar la importancia del *comando elettronico* es una paráfrasis de este mismo sintagma:

lo svolgimento automatico del programma viene controllato elettronicamente da un nuovo microcomputer.

(el desenvolvimiento automático del programa está controlado electrónicamente por una nueva microcomputadora.)

No se aclara nada sobre el funcionamiento de la lavadora, pero se le da validez científica a la respuesta mediante el uso de un término técnico, al mismo tiempo que se crea un sentimiento de respeto en el receptor.

En la última respuesta:

Il programma “breve-economico” permette di lavare piccoli quantitativi di biancheria consumando meno acqua, meno energia e meno detersivo.

(El programa “breve-económico” permite lavar pequeñas cantidades de ropa gastando menos agua, menos energía y menos detergente.)

tampoco hay información sobre cómo se realiza el programa “breve-econó-

mico": sólo hay un discurso de tipo argumentativo, en el cual la figura iterativa (*Cos'è un programma "breve-economico? Un programma "breve-economico."*...) y más adelante *meno acqua, meno energia a meno detersivo*, -estos menos..., menos..., menos..., cumplen la función de redundancia persuasiva.

El cierre del mensaje también merece un poco de atención:

se il meglio non ti basta.

(si lo mejor no te basta.)

Aquí hay una construcción hipotética que rompe el sistema sintáctico del italiano, porque realiza sólo la prótasis, o sea la hipótesis, y deja implícita la apódosis, o sea la consecuencia: esto crea una fuerte suspensión persuasiva. Se trata en realidad de un empleo muy sutil de la presuposición, en que se compara el producto con todos los demás de la misma línea, aboliéndose sin embargo la referencia al segundo término de la comparación. La presuposición implícita es que "ya existe lo mejor en este campo, pero tú mereces lo mejor de lo mejor", presuposición reiterada con la personalización del mensaje mediante el uso del pronombre de segunda persona singular (tu), nunca antes empleado en el texto, a pesar de la pregunta de apertura en primera persona (*Cosa significa per me...*).

Uno de los procedimientos más difundidos en la publicidad, con base en por lo menos dos de los cinco tipos de significado que configuran la categoría del significado asociativo —el connotativo y el reflejo— es el de construir mensajes que, explotando la polisemia y la ambigüedad de signos lingüísticos y construcciones sintácticas, permitan una lectura a diferentes niveles.⁵

Veamos algunos ejemplos:

VANNUCCI, l'altra pelle che ti appartiene
vannucci
oggetti in pelle strettamente personali

(Vannucci, la otra piel que te pertenece
Vannucci objetos de piel estrictamente personales)

Aquí *pelle* tiene el significado de piel animal para fabricar objetos, pero todo el mensaje juega con el otro sentido de piel, en su connotación huma-

⁵ Cf. Maria Corti, "Il linguaggio della pubblicità" en G. L. Beccaria (ed.), *I linguaggi settoriali in Italia*. Milano, Bompiani, 1973.

na: de hecho, ésta es la piel que nos pertenece. En la primera parte de la última oración *oggetti in pelle* aclara de qué piel se está hablando, pero se sigue explotando el rasgo "humano" en *strettamente personali*.

Otro ejemplo:

Diamanti.

Per l'uomo che ha polso. E non lo nasconde.

(Diamantes. Para el hombre que tiene pulso. Y no lo esconde.)

En este mensaje se explota la polisemia de *polso*, en su significado conceptual (referencial) de "muñeca" y el significado metafórico que asume en el sintagma "hombre de pulso"; así, la palabra *polso* suscita en el lector asociaciones de fuerza, virilidad, hombría. La ambigüedad continúa en el último enunciado *E non lo nasconde*, o sea, el hombre que tiene "pulso" no lo esconde, así como no esconde su muñeca con mancuernillas de diamantes. Una vez más parecería un mensaje destinado a un cliente de gustos refinados, que sabe lo que quiere, etcétera, etcétera. En realidad, está dirigido al lector común que probablemente no posee tales cualidades y necesita productos de nivel supuestamente superior para sentirse seguro de sí mismo, de su buen gusto, su virilidad, su anticonformismo.

Giorgio A. Cardona en *La lingua della pubblicità*, a propósito de un anuncio publicitario elaborado para la revista *Playboy*, dice:

E' infatti ovvio che il lettore di *Playboy* non é affatto un uomo sicuro di sé, che sa quel che vuole, che non ammette che altri scelgano per lui, ecc., proprio perché una figura così stilizzata non può esistere che nella pubblicità. Semmai il lettore é tutto il contrario: un uomo insicuro che deve continuamente essere rassicurato... Dunque il messaggio é rivolto innanzitutto al lettore comune, a quello privo proprio delle doti che sono appunto date per scontate per il lettore abituale, medio di *Playboy*.⁶

Veamos ahora otro ejemplo de doble lectura:

⁶ Giorgio R. Cardona, *La lingua della pubblicità*. Ravenna, Longo Editore, 1974, p. 13. Trad.: En efecto, es obvio que el lector de *Playboy* no es de ninguna manera un hombre seguro de sí, que sabe lo que quiere, que no admite que otros elijan por él, porque una figura tan estilizada no puede existir sino en la publicidad. Si acaso, el lector es todo lo contrario: un hombre inseguro que constantemente debe ser tranquilizado... Entonces el mensaje será dirigido antes que nada al lector común, al que no posee esas cualidades que se dan por sentadas precisamente en el lector habitual, medio de *Playboy*.

GRAPPA CARPENE MALVOLTI.

La forma e la sostanza.

Per voi conta di piú il corpo o l'anima?
L'anima, d'accordo. Perché un'anima così,
col suo morbido bouquet, col suo gusto
sottile e inimitabile, scioglie ogni dub-
bio. Sono cose risapute da cent'anni.
Eppure anche l'occhio vuole la sua parte.
Se non altro per riconoscere certe quali-
tà a prima vista.
Non vi sembra?

Grappa Carpené Malvolti. Grappa nata bene.

(La forma y la sustancia.

¿Para ustedes cuenta más el cuerpo o el alma?

El alma, de acuerdo. Porque un alma así, con su
suave bouquet, con su sabor sutil e inimitable,
resuelve cualquier duda. Son cosas que se saben
desde hace cien años. Sin embargo, también el
ojo quiere su parte. Si no fuera por otra cosa,
para reconocer ciertas cualidades a primera vis-
ta. ¿No les parece?

Grappa Carpené Malvolti. Grappa nacida bien.)

Este mensaje abre con una frase que podríamos definir como "filosófica": *la forma e la sostanza*. Sigue con una pregunta retórica y una respuesta que se mantiene en el mismo campo de conocimiento: *corpo* y *anima* son dos lexemas con significados peculiares en el lenguaje filosófico. En el tercer enunciado (*Perché un'anima così... dubbio*), el significado de *anima* como "parte espiritual del hombre, existente pero no visible", se desplaza al sabor del licor, ya que éste cuenta más que el aspecto exterior, el cuerpo, o sea la botella.

Desde el punto de vista formal, la transferencia de significado se realiza empleando las figuras retóricas de la iteración (*L'anima, d'accordo. Perché un'anima così...*) y de la sinestesia (*morbido bouquet... gusto sottile*) por lo que se refiere a *anima*, y simplemente una frase hecha, un estereotipo lingüístico (*...l'occhio vuole la sua parte*), para indicar el cuerpo. En otras palabras, todo el anuncio se construye alrededor de la dicotomía *anima/corpo*, *forma/sostanza*, empleándose un lenguaje preciosista, rico, que atrae la atención del lector, en la parte que se refiere al "animal/sostanza", la más importante, y un lenguaje común, cuando se refiere al cuerpo/forma.

Por último, analicemos el cierre de este mensaje: *Grappa Carpené Mal-*

volti. Grappa nata bene. En italiano, dos apellidos casi siempre significan nobleza; este sentido se confirma asociándolo a *nata bene*, nacida de buena y rica familia y, por lo tanto, de alta calidad. Este mensaje explota, pues, por lo menos dos asociaciones semánticas de diferente nivel, de acuerdo con las experiencias culturales y sociales del lector: la de *forma/sostanza — corpo/anima*, ligada probablemente a su nivel de instrucción, y la de nobleza/alta calidad, ligada en cambio a sus prejuicios sociales.

Muchos menos articulado lingüísticamente es el mensaje de este ejemplo:

Perché la tua dieta non vada
a farsi friggere.

(Para que tu dieta no fracase, vaya a freír
espárragos)

probablemente porque está destinado a la mujer: una mujer de cultura media, no integrada al proceso productivo y sin compromisos sociales o políticos. Es evidente aquí que el publicista, como en otros comerciales de productos similares o de todas maneras dirigidos a la mujer, trata de instrumentar el sentimiento de frustración del ama de casa para proponer el producto en función consoladora: se trata de *la tua dieta* que es importante. Se subraya, más bien, el papel de la mujer en su manifestación de "hembra", sin aludir a las de madre, esposa, compañera, etc., que sin embargo se presentan con frecuencia en la comunicación publicitaria.⁷

Desde el punto de vista semántico, el anuncio gira alrededor de *friggere* (freír): en la estructura superficial de la frase es usado dentro de una expresión coloquial que significa, entre otras cosas, "fracasar", pero su significado conceptual o referencial es el de "cocinar en aceite hirviendo" y, por lo tanto, perfectamente apropiado a la publicidad de un aceite. A esta particular relación asociativa entre el significado referencial y el traslado al estereotipo se confía la realización de la función conativa del mensaje.

Otra variante de este mismo procedimiento, o sea, la explotación del doble sentido de una palabra o frase que permite una doble lectura, es el de cambiar un término en una frase hecha. Las expresiones hechas y los dichos populares más difundidos constituyen un material particularmente conveniente para crear esa sorprendente imprevisibilidad que busca la publicidad. Se trata de un procedimiento que utiliza una fórmula ya conocida modificándola para desviar la atención del lector hacia el producto.

⁷ Ver el análisis del anuncio de las sopas Knorr por U. Eco en *La struttura assente*. Milano, Bompiani, 1968, pp. 184-185.

Un ejemplo de este tipo de elaboración publicitaria es el siguiente:

Dimmi che Maruman scegli ... e ti dirò chi sei.

(dime qué Maruman escoges ... y te diré quién eres)

en el cual *Maruman scegli* evoca el tradicional ...*con chi vai* (dime con quién andas).

Desde el punto de vista puramente comunicativo, en su artículo "L'innovazione linguistica in pubblicità", Giorgio R. Cardona señala que lo importante de este procedimiento no es que "il destinatario riconosca l'origine, ma che avverta un andamento familiare, che provi una sensazione di déjà vu".⁸

El lenguaje de la publicidad quema rápidamente las formas lingüísticas que produce y, por lo tanto, tiene que crear constantemente algo nuevo, recurriendo a las posibilidades expresivas del código lingüístico que usa, para captar la atención del público. Una de las figuras retóricas más explotadas en este campo es la de la sinestesia, en que se unen dos palabras tomadas de dos esferas sensoriales distintas.

He aquí un ejemplo de sinestesia:

spacca lo sporco!
e assicura piú igiene

(¡quiebra la mugre!
y asegura más higiene)

CALINDA clorat

Spaccare es un verbo que, entre sus reglas de selección léxica, requiere como objeto un lexema con rasgo semántico +sólido: combinarlo con un elemento no sólido y, por tanto, no previsible como en este anuncio, viola las reglas de restricción y crea un momento de perplejidad, suficiente para atrapar al lector.

Otro ejemplo de sinestesia:

SILTAL
LA SCELTA MATURA

(SILTAL la elección madura)

⁸ Giorgio R. Cardona, "L'innovazione linguistica in pubblicità", *SIPRA*, n. 3, 1979. Trad. "el destinatario reconozca el origen, sino que note una forma familiar, que pruebe una sensación de 'déjà vu'."

El adjetivo usado —*matura*— se combina normalmente con lexemas que denotan fruta y ésta es la asociación que se quiere evocar, lo cual queda confirmado en el contexto visual, que presenta una pera que está por caerse de madura. La combinación *scelta matura* no es totalmente nueva porque en el lenguaje común ya existen construcciones análogas, en las cuales *maturu/a* se une a sustantivos de otra naturaleza, que no se refieren a fruta, como en *decisione matura, giovane maturo* (decisión madura, joven maduro). En estos sintagmas el adjetivo adquiere otro rasgo, relacionado más bien con la psicología. Aquí se explotan los dos significados: el que llamaremos conceptual (*matura* + fruta) y el metafórico (*maturu* + rasgo psicológico).

Un tipo especial de sinestesia es el ejemplificado en el anuncio que sigue:

Vallé

Tenezza da spalmare e da gustare.

(Vallé. Ternura para untar y para saborear)

en que se presenta un intercambio de rasgos semánticos. En efecto, *spalmare*, usado en su significado referencial, requiere un paciente con rasgos semánticos +concreto +blando (se unta la mantequilla, por ejemplo); *gustare*, a su vez, requiere en función objeto un lexema +concreto, pero además está relacionado con la esfera sensorial del gusto. *Tenezza*, en cambio, tiene un significado complejo, formado por muchas asociaciones también de tipo afectivo: se refiere a una cualidad atribuible a lexemas con rasgo +humano o -humano. El mensaje, entonces, explota a nivel superficial la novedad de la combinación *tenezza* + *spalmare* y *tenezza* + *gustare*; a nivel más profundo, el significado connotativo de *tenezza*, o sea, ternura + suavidad + blandura.

También me parece interesante examinar el anuncio siguiente:

Versa il sole,
versa SOL.

(Vierte el sol,
vierte Sol)

porque explota varios niveles de significado. En el primer enunciado, *Versa il sole*, hay un desplazamiento de significado realizado con una metonimia: sol = calor = beneficios = pureza del producto, debida a una relación de contigüidad lógica.⁹ El segundo enunciado, *Versa Sol*, usa una aliteración para no romper el ritmo del eslogan (*versa* — *versa*), y una metonimia, en

⁹ Gaetano Berruto, *La semantica*. Bologna, Zanichelli, 1976, p. 117.

la cual la marca SOL sustituye al producto (aceite) para darle más densidad. Todo esto va relacionado con el valor simbólico del sol, que en el hombre inurbado (de la ciudad) suscita asociaciones de luz, libertad, naturaleza, que llegan a coincidir en su subconsciente con ese aceite o con una lata de jitomate, como en:

“Pummaró”
ha il sole dentro
(perché fatto nella vera stagione dei pomodori)

(“Pummaró” tiene el sol adentro
porque está hecho en la verdadera temporada
de los jitomates)

Aquí el publicista emplea una metonimia que juega sobre

la contiguità di alcuni campi semantici, donde la
compresenza di alcuni termini 'sole, natura,
primavera, verde, vent'anni, salute, serenità'
che si collegano ... a evocare gli ideali mi-
tici e utopici latenti nell'uomo contemporaneo.¹⁰

Otro recurso muy usado en la comunicación publicitaria, por su potencia evocadora, es el empleo de palabras y temas que se refieren a la problemática socio-política actual. En efecto, la propaganda raras veces es totalmente original: trata siempre de hacerse eco de cualquier hecho nuevo producido en el terreno técnico, ideológico, artístico, científico, político, etc., que ya se encuentra presente en el receptor por el éxito alcanzado desde su propio campo. De otra forma, el exceso de novedad puede comprometer la comprensión del mensaje y suscitar el fracaso de sus exhortaciones por medio de una situación extraña, para la cual el usuario no estaba preparado.

Un ejemplo de este tipo de explotación es el siguiente:

Incontro al vertice tra linea e colore.

(Encuentro en el vértice entre línea y color.)

donde se utiliza un sintagma tomado del lenguaje político (*Incontro al vertice*) muy de moda y, por lo tanto, presente en el subconsciente del lector.

¹⁰ Maria Corti, *op. cit.*, p. 132. Trad. “la contigüidad de algunos campos semánticos, donde (de ahí) la presencia simultánea de unos términos 'sol, naturaleza, primavera, verde, veinte años, salud, serenidad' que se unen ... para evocar los ideales míticos y utopísticos latentes en el hombre contemporáneo.”

Aquí se destaca la importancia de "línea" y "color" y al mismo tiempo, se debilita la connotación política del sintagma empleado, reduciéndolo a un eslogan vacío.

Otra ejemplificación de como la publicidad instrumenta los temas actuales para sus fines persuasivos puede verse en el siguiente mensaje:

"Papá, se fai il bavo ti do
un pezzettino di biccotto Montefioe"

(Papá, si te portas bien te doy
un pedacito de galleta Montefioe)

en el cual se evoca el mundo infantil incluso en la reproducción gráfica de la forma de hablar típica de los niños: *bavo* y *biccotto Montefioe* en lugar de *bravo* y *biscotto Montefiore* representan los "errores" característicos de un niño que no ha adquirido aún todos los rasgos distintivos del sistema fonológico del italiano, en este caso el fricativo y el vibrante que normalmente aparecen al finalizar esta etapa de adquisición del lenguaje.

Es evidente que aquí el publicista quiere suscitar en la mente del lector un conjunto de sensaciones afectivas ligadas a su propia infancia, y de relaciones culturales, ligadas a su experiencia actual (año internacional del niño, etc.) que van a integrarse al significado global que él le atribuya a este mensaje.

Como hemos visto, la comunicación publicitaria puede parecer muy innovadora en cuanto a los recursos lingüísticos que usa: en realidad "parla un *linguaggio gid parlato* in precedenza, e proprio per questo risulta comprensibile."¹¹ No es ni quiere ser una fuente autónoma de innovaciones lingüísticas, porque reproduce tendencias ya presentes en la lengua italiana (Tullio De Mauro lo define "linguaggio subalterno"),¹² o sea, se apoya en soluciones ya codificadas o en proceso de codificación en la lengua. Para sus fines de persuasión, el lenguaje de la publicidad acentúa las posibilidades expresivas del idioma: a nivel léxico, inventa vocablos mediante el empleo de prefijos y sufijos, la composición y yuxtaposición de sustantivos, el encaje de una parte de palabra en otra, etc.; a nivel morfo-sintáctico, refuerza y amplía construcciones ya presentes, pero esporádicas, en la lengua común, contribuyendo a ese mismo proceso codificador o en el que se inserta: así, difunde y multiplica adjetivos en función adverbial, sintagmas en que se han eliminado las preposiciones e incluso los nexos de subordinación, una sintaxis de tipo lineal, paratáctico, etc.

El lenguaje publicitario no sólo recurre a lo ya adquirido en los sistemas

¹¹ Umberto Eco, *La struttura assente*, p. 187.

¹² Tullio De Mauro, "Un linguaggio subalterno", *SIPRADUE*, n. 12, 1967.

fonológico, léxico y morfo-sintáctico, sino también, desde el punto de vista de su estructuración retórica, recupera y emplea figuras y argumentos de la retórica clásica,¹³ aplicándolos a las posibilidades semánticas de la lengua en que se expresa, mediante la explotación de las cadenas connotativas que cada comunidad lingüística estructura por medio de experiencias sociales y culturales.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- ALTIERI-BIAGI, M. Luisa, "Note sulla lingua della pubblicità", *Lingua Nostra*, Vol. XXVI, Fasc. 3, Settembre 1965, Firenze, Sansoni.
- BERRUTO, Gaetano, *La semantica*. Bologna, Zanichelli, 1976.
- , "Teoria della lingua pubblicitaria", *Sipra*, n. 4, 1973.
- BLOCK DE BEHAR, Lisa, *El lenguaje de la publicidad*. México, D. F., Siglo XXI Editores, 1973.
- CARDONA, Giorgio R., "L'innovazione linguistica in pubblicità", *Sipra*, n. 3, 1972.
- , "Autonomia della lingua pubblicitaria", *Sipra*, n. 4, 1973.
- , *La lingua della pubblicità*, Ravenna, Longo Editore, 1974.
- CASTAGNOTTO, UGO. "Pubblicità e operatività semantica", *Sipradue*, n. 9, 1967.
- CORTELAZZO, Mario, "Lingua pubblicitaria e italiano comune", *Sipra*, n. 4, 1973.
- CORTI, Maria, "Il linguaggio della pubblicità", Beccaria, Gian Luigi (ed.) *I linguaggi settoriali in Italia*. Milano, Bompiani, 1973, pp. 119-139.
- DE MAURO, Tullio, "Un linguaggio subalterno", *Sipradue*, no. 12, 1967.
- ECO, Umberto, *La struttura assente*. Milano, Bompiani, 1968.
- , "Analisi semantica di un caso pubblicitario", *Sipra*, n. 1, 1972.
- FOLENA, Gianfranco, "Analisi linguistica di contesti pubblicitari 'Metti un tigre nel motore'", *Sipradue*, n. 11, 1967.
- GRASSI, Corrado, "Linguaggio pubblicitario vecchio e nuovo", *Sipradue*, n. 2, 1967.
- , "Linguaggio pubblicitario e storia della lingua italiana", *Sipradue*, n. 11, 1967.
- LEECH, Geoffrey, *Semantics*. London, Penguin Books, 1974.
- MARCHESI, A.-SARTORI, A., *Il segno e il senso*. Milano, Principato Editore, 1970.
- MEDICI, Mario, "I grandi temi del tempo attuale nell'espressione pubblicitaria", *Siprauno*, n. 4, 1973.
- , "Bibliografia degli scritti sulla lingua della pubblicità", *Sipra*, n. 4, 1973.
- SIMONE, Raffaele, "Pubblicità e creatività linguistica", *Sipra*, n. 2, 1972.

¹³ U. Eco, *La struttura assente*, p. 167.

N.B. Todas las traducciones son de la autora de este trabajo.

TRADUCCIONES

FRANCISCO DE ASÍS

LAUDES CREATURARUM

Altissimu, onnipotente, bon Signore,
tue so' le laude, la gloria e l'honore et onne benedictione.

Ad te solo, Altissimo, se confano,
et nullu homo ène dignu te mentovare.

Laudato sie, mi' Signore, cum tucte le tue creature,
spetialmente messor lo frate sole,
lo qual'è iorno, et allumini noi per lui.
Et ellu è bellu e radiante cum grande splendore:
de te, Altissimo, porta significazione.

Laudato si', mi' Signore, per sora luna e le stelle:
in celu l'ài formate clarite et pretiose et belle.

Laudato si', mi' Signore, per frate vento
et per aere et nubilo et sereno et onne tempo,
per lo quale a le tue creature dàì sustentamento.

Laudato si', mi' Signore, per sor'aqua,
la quale è multo utile et humile et pretiosa et casta.

Laudato si', mi' Signore, per frate focu,
per lo quale ennallumini la nocte:
ed ello è bello et iocundo et robustoso et forte.

Laudato si', mi' Signore, per sora nostra matre terra,
la quale ne sustenta et governa,
et produce diversi fructi con coloriti flori et herba.

Laudato si', mi' Signore, per quelli che perdonano per lo tuo amore
et sostengo infirmitate et tribulatione.

Beati quelli che 'l sosterrano in pace,
ca da te, Altissimo, sirano incoronati.

Laudato si', mi' Signore, per sora nostra morte corporale,
da la quale nullu homo vivente pò scappare:
guai a cquelli che morrano ne le peccata mortali;
beati quelli che trovarà ne le tue sanctissime voluntati,
ca la morte secunda no 'l farrà male.

Laudate e benedicete mi' Signore et rengratiare
e serviateli cum grande humilitate.

EL CANTICO DE LAS CRIATURAS

Altísimo, omnipotente, buen Señor,
tuyas son las laudes, la gloria y el honor, y toda bendición.

A ti sólo, altísimo, se adecuan,
y no hay hombre digno de mencionarte.

Alabado seas, mi Señor, con todas tus criaturas,
especialmente el señor hermano sol
que da el día por el cual Tú nos iluminas.
Y es bello y radiante con gran esplendor:
de ti, oh altísimo, lleva significación.

Alabado seas, mi Señor, por la hermana luna y las estrellas:
en el cielo las hiciste claras y preciosas y bellas.

Alabado seas, mi Señor, por la hermana agua,
la cual es muy útil y humilde y preciosa y casta.

Alabado seas, mi Señor, por el hermano fuego,
con el cual iluminas la noche:
y él es bello y jocundo y vigoroso y fuerte.

Alabado seas, mi Señor, por la hermana nuestra madre tierra,
la cual nos alimenta y sustenta,
y produce frutos diversos con coloridas flores y hierba.

Alabado seas, mi Señor, por aquellos que perdonan por amor tuyo
y soportan enfermedad y tribulación.

Bienaventurados los que soportan en paz,
pues de ti, oh altísimo, serán coronados.

Alabado seas, mi Señor, por la hermana nuestra muerte corporal
de la cual ningún hombre viviente puede escapar:
ay de aquellos que mueren en pecado mortal,

y benditos los que encontrará en tu santísima voluntad,
porque la segunda muerte no les hará mal.

**Alabad, bendecid a mi Señor y agradeced
y servidle con gran humildad.**

(Trad. de Annunziata Rossi)

ANÁLISIS LITERARIO DE LA "FLORECILLA XXI"

C. P. Caprettini

1.3.

El texto de la Florecilla (y del Actus que constituye su antecedente en latín) objeto de nuestro análisis será dividido en párrafos que son caso "lexías" según el uso barthiano. Se analizará la relación entre los dos textos, la lógica de las acciones; el papel de los personajes y la función de los gestos. Se encontrarán presencias "culturales" que nos permitirán reconstituir la sintaxis de las conductas, una vez que la gramática haya sido descrita lo mejor posible.

1.4.

En el tiempo en que San Francisco moraba en la ciudad de Gubbio apareció en la comarca un grandísimo lobo, terrible y feroz, que no sólo devoraba los animales, sino también a los hombres; a tan punto que tenía aterrizados a todos los habitantes de Gubbio, porque muchas veces se acercaba a la ciudad.

Accidit quoddam mirabile et celebri memoria dignum apud civitatem Eugubii. Nam quum adhuc viveret sanctissimus pater Franciscus, erat namque in territorio civitatis ejusdem quidam lupus terribilis magnitudine corporis et ferocissimus rabie famis. Qui non solum animalia sed homines et feminas devorabat, ita quod omnes cives in tanta peste et terrore tenebat [...]

El texto de las *Floreccillas de San Francisco* presenta (exactamente como la versión de los *Actus Ceati Francisci et sociorum eius*) (según el editor Sabatier) la situación inicial caracterizada por un dato interesante: Francisco está presente en Gubbio; no es necesario, entonces, pedirle su intervención (y de hecho Francisco actuará *motu proprio*). Inmediatamente después encontramos un primer dato ideológico: el lobo se encuentra en el "territorio", es decir, extramuros. En la confrontación con la ciudad, el campo está totalmente en desventaja. Aquí la matanza, el miedo de los hombres, la aventura de quien arriesga su vida, ninguna seguridad. Allá, al contrario, la relativa tranquilidad para los ciudadanos, otro tipo de riesgos más previsibles: los

del comercio y de la vida asociada.¹ Esta distancia la encontramos acentuada en las *Floreccillas*, aproximadamente un siglo más recientes que los *Actus*.² El autor de la versión al vulgar, de finales del siglo XIV, saca a luz el hecho de que "los ciudadanos vivían en un gran terror, porque [el lobo] se acercaba a menudo a la ciudad". Francisco intervino también para liberar a estos hombres del miedo de algo que los amenazaba.³

Ya la situación inicial ofrece implícitamente la posibilidad de ver a Francisco como su modificador. Con toda probabilidad será quien provoque el "desenlace" de la *fabula* que se ha iniciado apenas. El conflicto, la situación contradictoria está aquí anticipada (la peligrosa existencia del lobo): el conjunto de estos acontecimientos que ponen en movimiento la situación inicial, determina "el entero desarrollo de la *fabula*".⁴ Bremond,⁵ siguiendo

¹ A. Fortini. *F. d'Assisi e l'Italia del suo tempo*. Roma, Biblioteca di Storia Patria, 1968) recuerda la opinión de Othón de Frisinga, cronista germánico de la segunda mitad del siglo XII. Según él, Italia está toda dividida en ciudades que han obligado a los habitantes de su territorio a vivir en ellas, y apenas podría encontrarse [la observación es de fundamental importancia para leer en clave de "rebelde" al "lobo de la Florecilla] un hombre noble y con tanto poderío que quedará exento de la obediencia a las leyes de su ciudad". Cuando empieza la lucha entre burguesía y feudatarios, el interés se desplaza hacia la ciudad: ella se vuelve el lugar privilegiado. Pero, como recuerda Ottoker (Fortini, *ibid.*, p. 49-500) es en Italia —la situación varía allende los Alpes— donde la ciudad constituye el centro que absorbe y organiza las relaciones de un mundo más amplio.

² L. Pellegrini ("I Fioretti del glorioso messere Santo Francesco e de'suoi frati", en *Annali della Scuola Normale di Pisa. Classe di Lettere*, 1952, p. 131-157) en las páginas 139-140 sostiene que la fecha de composición de los *Actus* puede considerarse posterior al 1322 y que "los cuentos más recientes fueron escritos, sin lugar a duda, antes de 1328". Sin embargo, esto no impide que partes sustanciales de la colección fueron escritos ya antes del siglo XIV. G. Petrocchi ("Cultura e Poesía del Trecento", en *Il Trecento*, Milano, 1965, p. 641) dice que los reescribió casi seguramente un fraile Ugolino di Monte Santa Maria, entre finales del siglo XIII y los primeros años del siglo XIV. Con respecto a *Las Floreccillas*, "la fecha de la obra [...] puede limitarse, ya con seguridad, a los últimos decenios del siglo XIV —se supone en 1380— habiéndose ya comprobado que *Las Floreccillas* son posteriores a la *Chronica XXIV G.*, cuya redacción definitiva ocurre alrededor de 1735 (Van Ortoy) y preceden las *Conformilá* de Pisano (Pellegrini, obra cit., p. 143). Según Petrocchi (obra cit., p. 641-642), "el autor anónimo se comprometió a ponerlas en *volgare*, entre 1370 y 1390".

³ El mismo Dante, en su *Convivio* (IV, 3-4) teoriza sobre la formación de la ciudad bajo el signo de la protección mutua: "Una casa, para su seguridad, necesita de la cercanía de otra [...] y ya que una sola cercanía no puede bastar, conviene mejor la ciudad. Y aun más, la ciudad necesita para sus artes y su defensa tener contactos y alianzas con las ciudades cercanas, y por eso se constituyó el reino". Ochenta años más tarde, *Las Floreccillas* dejan entrever, en la filigrana del "gran miedo", que la preocupación por la defensa de la ciudad había crecido todavía más en la burguesía ciudadana. Acerca del "riesgo", la "aventura" del "caballero" portador de esos valores, se podría escribir un capítulo de historia del héroe e intelectual burgués, desde la Mesa Redonda hasta Felix Krull, y probablemente más allá.

⁴ Tomachevski, "Temática", en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Ed. Signos, 1970.

⁵ C. Bremond, "La lógica de los posibles narrativos", en *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Ed. Tiempo contemporáneo.

a los formalistas rusos, da una interpretación lógico-semiológica al "exordio": "Dado un comienzo de relato que plantea una deficiencia (que afecte a un individuo o a una colectividad en forma de pobreza, enfermedad, estupidéz, falta de heredero varón, flage!o crónico, deseo de saber, amor, etc.), para que ese comienzo narrativo se desarrolle, es necesario que este estado evolucione, que suceda algo capaz de modificarlo. [...] En estricto sentido, sólo es posible el mejoramiento". Se abre así el vehículo que Bremond llama de "los posibles narrativos". Está dada la posibilidad de que el relato exista y se abra a otras posibilidades.

Y siempre Bremond, con argumentaciones que parecen adaptarse extraordinariamente al "tema" en cuestión, propone que nos ubiquemos en la perspectiva del beneficiario del mejoramiento (en nuestro caso, los ciudadanos de Gubbio): "Su estado inicial de deficiencia implica la presencia de un *obstáculo* que se opone a la realización de un estado más *satisfactorio*".⁶ Podría sostenerse que el obstáculo es el móvil mismo del acontecimiento milagroso y que la intervención milagrosa lleva a una *situación más satisfactoria*.

Francisco es el agente de los factores que actúan como medios contra el obstáculo y en favor del beneficiario: él asumirá la tarea de hacer posible su cumplimiento, sea con su propia mansedumbre, sea por medio de la plegaria, invocando a Dios. Francisco es, además, la personificación de estos factores. Es él mismo la tarea que hay que realizar, es su presencia operativa la que quiere ser demostrada. En esta forma, como quiera que sea, "el proceso de mejoramiento se organiza entonces como conducta",⁷ y también como "una lucha entre los personajes".⁸ Podremos por tanto llamar *aliado* al agente que asume la tarea en provecho de un beneficiario, o sea los habitantes de Gubbio (pero también el mismo lobo, los lectores de las *Floreccillas*, los buenos cristianos) y llamar *adversario* el obstáculo, dotado éste también de iniciativa (se mueve del campo hacia la ciudad) y también con intereses opuestos.

2.

Cuando salían de la ciudad iban todos armados como si fueran a la guerra; y aún así, quien topaba con él estando solo, no podía defenderse. Y era tal el miedo al lobo que nadie se aventuraba a salir de la ciudad.

[...] quod omnes ibant muniti quum agrediebantur terram, ac si deberent ad bella funesta procedere. Nec tamen sic armati valebant dicti lupi mordaces dentes aut truculentam rabiem evadere, cuando eidem per

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ Tomachevski, *op. cit.*

infortuniam obviabant. Unde tantus terror omnes invasit quod vix aliquis extra portam civitatis audebat securus exire.

Más ambiguo es el dictamen de los *Actus* que el de las *Floreccillas*, por el hecho de que es casi vana la defensa de quien se halla solo con el lobo: este detalle no se encuentra enfatizado en los *Actus* (texto Sabatier). El traductor al *volgare* hubiera podido introducir ese elemento para hacer resaltar más el riesgo que enfrenta Francisco cuando se dirige solo hacia el lobo. El contraste *Actus-Floreccillas* se desarrollará más adelante, cuando en los *Actus* (siempre ed. Sabatier) se hablará de un fraile (“socius”) acompañante de Francisco (una gran parte de la iconografía sigue esta versión),⁹ mientras *Las Floreccillas* sostienen justamente la presencia solitaria de Francisco ante el lobo. Sería arriesgado suponer, por parte del traductor al *volgare*, una interpretación equivocada de las *auctoritates*: “comedunt etiam homines quandoque lupi maxime illi qui sunt solitarii”,¹⁰ donde *solitarii* se refiere equivocadamente a *homines* en lugar de *lupi*.

La impotencia de los ciudadanos ante el obstáculo hace indispensable la

⁹ En el Francisco de Giotto (Iglesia Superior de Asís), tanto la expulsión de los demonios de Arezzo como la predicación a los pájaros, presentan a dos personajes. Esta elección pudo haber sido sugerida por las “indicaciones iconográficas” (Salvini) recabadas de los íconos del siglo XIII, como aquel firmado en 1235 por Bonaventura Berlinghieri [...] —en el que, añadimos, son hasta dos los compañeros que están atrás de Francisco predicando a los pájaros— o aquel, más tardío, en Santa Croce en Florencia, y en especial de los frescos [...] del así llamado Maestro de San Francesco en la nave de la Iglesia inferior de Asís. Un ejemplo tardío de “predicación a los pájaros” con acompañante, es la pintura de Taddeo di Bartolo (1403), citado por F. Flinckender (*Animals in Art and Thought to the End of the Middle Ages*, Antal and J. Harthn, London 1971, p. 443). El Francisco con lobo que se encuentra en Pienza (escuela toscana del siglo XIV, véase G. Kaftal, *Saints in Italian Art. Iconography of the Saints in Tuscan Painting*, Florence, 1965, p. 410) tiene a su lado a un compañero, mientras los habitantes de Gubbio le forman corona; al fondo, los muros de la ciudad. En cuanto a las narraciones sobre tableros, uno de los *Regesti* (registro es el registro en el que durante la Edad Media se copiaban o se resumían todos los documentos de importancia, sea públicos como privados, n. d. t.), es el ofrecido como ejemplo por B. Bugretti (*Vita e miracoli di San Francesco ne le tavole istoriate dei secoli XIII e XIV*, en “Archivum Franciscanum historicum”, XIX (1926), p. 636-732). Obvia se hace la referencia a Kaftal (obra citada, p. 385-410) y a L. Réau (*Iconographie de l'art chrétien*, Paris, tome III, 1958, p. 524). En cuanto al medio cultural y artístico, véase “La pittura umbra nella prima metà del Trecento”, de R. Longhi, en “Paragone”, n. 281-283, 1973. En cuanto al patrimonio de las miniaturas, en el cual, además de las ilustraciones de los manuscritos de *Las Floreccillas*, recordamos por lo menos los dos ejemplos mencionados por Klingender, p. 407 de la obra citada (extraídos ambos del fundamental tomo de A. G. Little, *Franciscan History and Legend in English Medieval Art*, London, 1937). En uno de ellos Francisco está solo (se trata de un Francisco rodeado por varias especies de animales), en el otro se encuentra con un compañero (se trata de una predicación a los pájaros), y asimismo las incisiones del siglo XVI, de gusto miniaturista, en las que me parece prevalecer la presencia del “socius”; y son raros los ejemplos de Francisco solo, a menos que se trate de imágenes alegóricas.

¹⁰ Vincent de Beauvais, *Speculum naturale*, col. 1428.

intervención de un *agente aliado*. El valor de su empresa aumentará por el hecho de que ni las armas —defensas tradicionales de los hombres ante sus enemigos y los peligros— han resultado de alguna utilidad.

3.

Por eso, San Francisco, movido por la compasión hacia la gente del pueblo, quiso salir a enfrentarse al lobo, aunque los habitantes le aconsejaran no hacerlo.

Volens autem Deus notificare sanctitatem beati Francisci civibus supradictis, quum ipse beatus pater tunc temporis esset ibidem, compatiens illis, disposuit exire obviam dicto lupo. Cui cives dicebant: "Cave, frater Francisce, ne portam exneas, quia lupus qui jam multos devoravit penitus te occidet".

La intervención del "aliado" San Francisco está motivada por la piedad: no es por tanto una ayuda ofrecida en respuesta a un llamado de los ciudadanos, sino por iniciativa propia. Francisco quiere *demostrarles* que es su aliado, quiere "*notificare sanctitatem*". Para él, su polémico y radical alejamiento de la sociedad burguesa que había consumado desde su juventud, no significó necesariamente odio hacia la ciudad. En esos tiempos, caracterizados por el progreso de la cultura urbana, el hecho de que el "lobo" amenace desde el campo a los habitantes de Gubbio, es signo de que la cultura a la que éste pertenece, históricamente rechazada y superada, tiene en ciertas ocasiones una fuerza superior que se impone por lo primitivo de su condición: por tanto Francisco se hace también mediador de estas fricciones residuales debidas a la mal tolerada existencia del lobo.

El prodigio franciscano conlleva una novedad también en el ámbito de las estructuras narrativas. En la perspectiva lógico-semiológica en la que actúa, Bremond¹¹ admite la existencia sólo de los posibles casos de intervención del aliado: a) la intervención es fortuita: "puede no estar motivada por el narrador o puede explicarse con motivos no relacionados con el beneficiario (si la ayuda es involuntaria): en este caso... el mejoramiento es obra del azar"; b) la intervención está motivada por un crédito o mérito del beneficiario: "la ayuda es, pues, el precio en el cuadro de intercambio de servicios". Bremond admite más adelante la posible existencia de tres estructuras de narración ligadas con la cronología dentro de la cual se intercambian dichos servicios.

Es evidente que en el cuento de la Florecilla XXI la perspectiva lógico-semiológica definida por Bremond se vuelca toda en la finalidad del don.

¹¹ Bremond, *op. cit.*

La intervención del aliado es, sí, fortuita (*"quum ipse beatus pater tunc temporis esset ibidem"*, Francisco se encontraba en esos lugares) *pero no es involuntaria*. Francisco está impulsado por lo que, en lenguaje aristotélico, podríamos llamar "celo", sentimiento activo de participación.

Las *dramatis personae* del "servicio" de Francisco son más de dos: enlazadas en sus finalidades y consecuencias, las acciones acontecen antes entre Francisco y el lobo; después entre el lobo y los habitantes de Gubbio; luego, entre los habitantes de Gubbio y el lobo; por fin, en una visión global, *ad exemplum* de la Florecilla, entre Francisco y el pueblo de Dios, a través del lobo y de los habitantes de Gubbio. El beneficiario será, entonces, primero el pueblo de Gubbio que es liberado del lobo; después, el lobo que es admitido a vivir en la ciudad. Pero el arquetipo de estos intercambios de beneficios es Francisco mismo, "escogido por Dios", gracia viviente y eficiente de la cual todos pueden sacar provecho y volverse por eso solidarios. Francisco manifiesta, y es, amor, en conformidad con Cristo, como lo escribió Bartolomeo da Pisa.

4.

Persignándose, salió de las murallas junto con sus compañeros, poniendo en Dios toda su confianza.

Sanctus autem Franciscus sperans in Domino Jesu Christo (qui universae carnis spiritibus dominatur, non clypeo protectus vel galea, sed) signo sanctae crucis se muniens, exivit portam cum socio: totam fiduciam suam jactans in Domino (qui credentes in se facit sine laesione aliqua super basilicum et aspidem ambulare, et conculcare non solum lupum, sed leonem insuper et draconem).

El texto Sabatier de los *Actus* está, incluso, demasiado claramente apartado del original echado a perder por la añadidura de dos glosas que banalizan y distorsionan el significado. De hecho, en la perspectiva franciscana no puede aceptarse (si nos referimos a la segunda glosa señalada por paréntesis redondos) una visión apocalíptica de los animales de tipo punitivo ni tampoco una visión simbólica en sentido estricto (representación de vicios y virtudes). La relación con los animales es encarecedora, no represiva. Desde el punto de vista de la retórica, la primera glosa (señalada por paréntesis cuadrados) contiene una *interpretatio* "non clypeo protectus vel galea" que tiende a establecer un paralelismo en contraste con el precedente "omnes ibant muniti quum egrediebantur" ("todos, cuando salían, iban armados"): Francisco no necesita armas como los habitantes de Gubbio. El texto de la Florecilla, más límpido porque menos contaminado, muestra "el signo de la santa cruz" como un gesto ritual que prueba la "confianza" en Dios de Francisco: casi como si fuera una proyección externa de esa confianza.

El signo de la cruz asume también un valor semiológico. Indica el advenimiento de una nueva fase de la *fabula*. Constituye la infracción a la "prohibición impuesta al héroe", y con la diferencia, respecto a los cuentos analizados por Propp, de que no debemos esperar un subsecuente "perjuicio del héroe".¹² A nivel de las estructuras narrativas, lo prodigioso del acontecimiento se comprueba con el hecho de que el signo de la cruz "funciona" como modificador (de improviso, cuando no imprevisto) de la situación prevista:¹³ es un *deus ex machina*.¹⁴ Tal signo actuará también como amplificador,¹⁵ como si fuera un artefacto que permite conseguir resultados prodigiosos "poniendo en acción un pequeño número de esfuerzos puramente simbólicos".¹⁶

Hasta ahora el signo de la cruz es una investidura que Francisco se autoimpone, antes de emprender la tarea al servicio de Dios. El signo de la cruz nos abre el telón del segundo cuadro.

5.

Como los demás vacilaban en seguir adelante, San Francisco se encaminó resueltamente hacia el lugar donde estaba el lobo.

Et sic fidelissimus Franciscus intrepidus exivit ad lupum¹⁷ [Sabatier]. Et sic fidelissimus Christi miles Franciscus non lorica sucintus vel gladio, non arcum baiulans vel arma bellica, sed scuto sanctissimae fidei et crucis signo munitus, iter aliis dubium ipse capere constanter incepit [Cod, Mgb].¹⁸

Según el texto de los *Actus* (Ed. Sabatier), Francisco se dirigía "ad lupum", cuando todavía estaba a su lado un *socius* (4.) y eso cuadra con el "contra Franciscum et socium aperto ore cucurrit" que encontraremos en breve (6). En cambio, el texto de la Florecilla está más próximo al códice

¹² V. Propp, *Morfología del cuento*.

¹³ Suponiendo que la situación prevista sea también la esperada. Es cierto que un público acostumbrado a los temas agiográficos, al "sistema de signos de la vida de los santos", podría fácilmente intuir los "movimientos" sucesivos de la trama. (De manera análoga, el detalle del clavo colgado en la pared, al inicio de una obra de Chechov, podría hacer prever la muerte por ahorcamiento del protagonista [Tomachevski], obra citada, p. 326). El primer mecanismo elemental con fuerte "justificación compositiva" que el público capta en el procedimiento del relato, es precisamente el de la peripécia.

¹⁴ ¹⁶ Zolkovskij, título omitido en el original.

¹⁷ Ya G. Petrocchi ("Ascesi e mística trecentesca", en *Dagli Actus beati Francisci al volgarizzamento dei Fioretti*, Firenze, 1957, p. 121) hizo alusión a la distancia entre "intrepidus exivit ad lupum" y "se encaminó resueltamente hacia el lugar donde se encontraba el lobo".

¹⁸ Véase Petrocchi, *ibid.*, p. 115. La imagen es aquella (v.g.) de los *Actus* (texto Sabatier. Por lo tanto yo no incluiría, como Petrocchi, este pasaje como prueba de una "estricta relación 'familiar' entre el Mgb. y el texto más divulgado de la Florecilla (*ibid.*, p. 111).

magliabequiano citado por Petrocchi. También en este caso la presencia de un sistema está garantizada porque en el 6. tendremos: "contra Franciscum totaliter aperto ore cucurrit". En cuanto al hecho de que los ciudadanos (o sus propios compañeros) que lo habían seguido tuvieran miedo de "ir más allá", el texto de la Florecilla concuerda con los *Actus* del código magliabequiano: "iter aliis dubium". De esa manera, se constituyen dos sistemas, A y B, que pueden esquematizarse así:

- | | |
|---|---|
| 4. salió fuera del pueblo con sus compañeros | exivit portam cum socio |
| 5. como los demás dudaban en seguir adelante /iter aliis dubium | intrepidus exivit ad lupum |
| 6. avanzó al encuentro de San Francisco con la boca abierta / contra F. totaliter aperto ore cucurrit | contra sanctum F. et socium aperto ore cucurrit |
| <i>Florecillas</i> / <i>Actus Mgb.</i> (A) | <i>Actus</i> (ed. Sabatier) (B) |

La solución más coherente parece ser la representada por el sistema (A). En (B) el narrador olvidó provisionalmente al "socius" (véase 4.) para exaltar de manera altisonante la intrépida confianza de Francisco el guerrero, reservándose para más tarde, en 6. el presentar de nuevo al "socius" cuando aparece el lobo. El desarrollo del relato, caracterizado por las relaciones bilaterales Francisco/lobo, no sólo revela la inutilidad estructural de la presencia de una segunda persona, sino que las mismas fuentes medievales y no medievales representan siempre a un hombre solo (un *aliquis*, quizás no siempre como ejemplo) ante un lobo.

6.

Cuando he aquí que a la vista de los numerosos habitantes que habían acudido para ver el milagro, el lobo avanzó al encuentro de San Francisco con la boca abierta; acercándose a él, San Francisco le hizo la señal de cruz y lo llamó a sí y le dijo: —Ven aquí, hermano lobo, yo te mando en nombre de Dios que no hagas daño ni a mí ni a nadie.

Et ecce, multis cernentibus de locis in quibus ad spectandum scendebant, lupus ille terribilis contra sanctum Franciscum et socium aperto¹⁹ ore cucurrit. Contra quem beatus pater signum crucis opposuit, et tam a se

¹⁹ Franciscum et socium aperto] *Mgb.* Franciscum totaliter (véase Petrocchi, *op. cit.*, p. 140).

quam a socio²⁰ virtute divina lupum compescuit, et cursum retinuit ac os truculenter apertum conclusit. Et demum advocans illum ait: "Veni ad me,²¹ frater lupe, et ex parte Christi tibi praecipio quod nec mihi rec alteri²² noceas.

La secuencia de las acciones o "funciones" de los personajes presenta en *Las Florecillas* notables diferencias con respecto al desarrollo del relato en los *Actus*. El camino paralelo de los dos textos se detiene en "aperto ore currit / avanzó... con la boca abierta". En este punto tenemos:

<i>Actus</i>	<i>Florecillas</i>
∅	acercándose a él (<i>suj.</i> el lobo)
F. signum crucis opposuit virtute divina lupum compescuit/ cursum retinuit/ os apertum conclusit	le hizo la señal de cruz
advocans illum ait	y le llamó a sí y le dijo

Las incongruencias, en este caso, son todas del texto de las *Florecillas*.

Entonces, o se supone, y quizá se compruebe, que pertenecían ya al original (y en este caso se intenta una justificación) o bien, siempre apoyados en la tradición manuscrita (también en la de los *Actus*) debería tratarse de poner en evidencia el texto o enmendarlo. El silencio de los exégetas, inclusive de aquellos armados con los métodos e instrumentos más "exactos", se debe (en este caso) no tanto a un exceso de prudencia o a la banalidad del texto, sino más bien a la ausencia de lógica formal en el análisis crítico. En este caso se hace metafísica cómoda ("imposibilidad de juicio" o "inefabilidad" del texto "religioso"), o bien se regresa (es de esperarse inadvertidamente) a las prescripciones de Hugo de San Víctor, según el cual las palabras del texto escriturario (así como tal vez de cualquier texto religioso) no deben de ser asumidas por el intérprete como *palabras*, sino más bien como representaciones simbólicas de las *cosas* del mundo sensible y del espíritu.²³ Ahora bien, a mí me basta suponer que "nomina sunt consequentia rerum", es decir, se estructura según la secuencia lógica de

²⁰ Curiosamente *Mgb.* concuerda. Ver la discusión en 5.

²¹ ad me] *Mgb.* huc.

²² *Mgb.* concuerda. Hay que ver si *nec alteri* significa "(ni a ningún otro" (y entonces *Las Florecillas* hubieran seguido inmediatamente, con el francesismo *persona* "nadie" [Contini]), o bien "ni al otro" referido al acompañante de Francisco. Es cierto que en este caso las *Florecillas* son las que muestran mayor coherencia.

²³ Cf. A. Viscardi, *Saggio sulla letteratura religiosa del Medioevo romanzo*, Padova, 1932. No muy alejado de estas posiciones estuvo Branca: "El escritor devoto tiende esencialmente a una conmoción religiosa, moral. Las experiencias humanas tienen para él valor. [...] en cuanto principios de edificación y de ascensión espiritual, y en cuanto pue-

los "hechos" y, si la palabra de Francisco (no necesariamente también la de *Las Florecillas*, fue dicha "per speculum in aenigmatate", interesa mucho más el enigma que el espejo. El verbo vale cuanto las *verba* en la investigación semiológica.

Regresando al texto de *Las Florecillas*, por lo que concierne aquel "acercándose a él" hay un procedimiento extensivo por parte del traductor a la lengua vulgar, según el cual a la acción elemental descrita por los *Actus*, se hacen corresponder dos expresiones analíticas:

lupus... *contra*... aperto ore cucurrit// dicho lobo avanzó al encuentro/
acercándose a él.

De esta manera se pierde el paralelismo de contraste querido por el redactor de los *Actus*, donde las dos funciones-acciones lobo/Francisco asumen una clara valencia de contraste oponente/ ayudante:

lupus... <i>contra</i> ... aperto ore cucurrit		
<i>vs</i>	<i>vs</i>	<i>vs</i>
beatus <i>contra quem</i> pater	signum crucis	opposit

La fase dialéctica del encuentro Francisco/lobo (una dialéctica que se podría llamar *proyéctica*) toma en los *Actus* un aspecto más decididamente "marcado". La "marca" es por ahora la "hostilidad": en los *Actus* el per-signarse está concebido como una fuerza de signo negativo (pero de valor superior) con respecto a la del lobo. La superioridad de Francisco se manifiesta en las consecuencias provocadas en el lobo:

den persuadir. La mente y el corazón de estos escritores se dirigen a descubrir sus relaciones [de la expresión artística] con la divinidad, asimismo sus huellas, su providencia, más que como literatura de arte, para interpretar estos hechos en su valor (p. 198-199); replicando de esta manera a la intervención de Croce que permanecía fiel a la idea de exclusión radical de la "poesía" de la esfera ético-práctica: "Debería de ser un axioma irrefutable por parte de todos, creyentes e incrédulos, que la religión, si es religión, no es y no puede volverse poesía, de la misma manera que tampoco la crítica y la moralidad pueden volverse poesía [...]. Para [...] hacerles (a los autores "religiosos") justicia conviene siempre llevarlos a los ambientes en que nacieron y a las necesidades a las que obedecieron, que eran necesidades de vida devota y de culto" (p. 164 y 188). Después, G. Getto ("Fr. d'A. e il 'Cantico di Frate Sole'", in *Letteratura religiosa dal Due al Novecento*, Firenze, 1967, I, p. 3-83) retoma la afirmación croceana (y la "ratio excludendi" que de ella deriva, entre religión y poesía): "Porque evidentemente el Cántico nace no como acto poético sino como acto religioso. Para ser apreciado en su totalidad, necesita de una constante referencia con aquella atmósfera litúrgica de la que surgió." La lógica es croceana; el resultado, más que el inverso, el recíproco; las razones, siempre metatextuales, proyectadas hacia categorías abstractas y/o subjetivas.

a) *virtute divina lupum compescuit* (la alusión a la "virtus" trascendente acompaña, por regla general, el gesto de la cruz, para que se lea como intervención operativa mediada;²⁴

b) *cursum retinuit* (cfr. Florecilla 7. "dejó de correr");

c) *os apertum conclusit* (cfr. Florecilla 7. "cerró la boca").

Lo curioso es que estas acciones que lógicamente preceden el diálogo, y que de hecho lo preceden en los *Actus*, se encuentran en la Florecilla XXI después de las primeras palabras de Francisco (cfr. 7.).

El sistema prosémico de la Florecilla [(el lobo va al encuentro +acercándose a él) ¹→ (Francisco lo llama a su lado + "ven acá, hermano lobo" ²) → (el lobo dejó de correr) ³], no me parece tener justificación plausible. Aparte de la inútil redundancia de elementos en el interior de los enunciados (1) y (2), el enunciado (3) se opone a (1) en vez de oponerse a (2). La contradicción de los enunciados se acrecienta por el hecho de que en (1) falta la noción de *correr*, y entonces (3), aun si se encontrara situado en una posición lógica más atendible [la (2)] no podría constituir lo opuesto. El lobo, pues, deja de correr, y sin embargo nunca corrió; y sobre todo decide detenerse exactamente después que Francisco lo llama a su lado.

El paso 6 representa el germen de la trama o su fase culminante: "La culminación suele representar una concatenación, en parábola, de los acontecimientos, de manera que el movimiento anterior [1-5] transcurre en una dirección (por ejemplo la "peor"), pero, en el momento más alto de este movimiento, resulta que precisamente entonces está garantizado el efecto opuesto: cualquier mecanismo secreto provoca un cambio de los acontecimientos lleno de consecuencias. En tales mecanismos de culminación, que efectúan la inversión del movimiento, podríamos ver encubierto el mecanismo de la trama en su conjunto".²⁵ Ya se vio que el persignarse (también el mismo gesto del brazo levantado para la bendición como en la iconografía de Giotto) es un *amplificador*: su acción "da la ilusión de una violación de la ley de la conservación de la energía".²⁶ La puesta en marcha del amplificador costó un esfuerzo mínimo: su máximo rendimiento, su efecto prodigioso, está en el hecho de que tal artefacto "emite algo en gran cantidad".²⁷

Desde el punto de vista del análisis del relato, el efecto de la amplifica-

²⁴ S. Agobardo Lugdunense afirmaba que "sancti agunt mirabilia non ut causae sed ut media et instrumenta", (*Patrologiae latinae cursus completus*, ed. J. P. Migne, Lutetiae Parisiorum, 1852, 26).

²⁵⁻²⁶⁻²⁷ Zolkovski, título omitido.

ción (del *signum crucis por virtute divina*) consiste en la construcción de una serie de hechos que dan la impresión de estar desarrollándose por sí solos. Ya sabemos, en el momento de la intervención de Francisco (y luego de la reacción del lobo) como "va a terminar" la fábula. El encuentro de Francisco con el lobo puede ya ser leído como "conducta de eliminación [pacífica] del adversario".²⁸ Lo cual implica la ejecución de "estrategias más o menos complejas", tomando en cuenta la "resistencia del adversario".²⁹

En 6. está presentado el diálogo Francisco-criatura. Ideológicamente está garantizada, sobre todo, la presencia de la criatura ante Francisco como interlocutora, no de igual nivel, sino privilegiada. Su emblema es la frase que el Santo dirige a los frailes: "*sint menores et subditi omnibus*". La humillación (que es la vía hacia la humildad, pero no la única) tiene un sentido (para los frailes, y también para los habitantes de Gubbio) en vista de la felicidad eterna, del premio, del feliz éxito logrado después de la superación de la prueba. En la *Leyenda de Tántalo*, se lee a propósito de ciertas almas beatas: "Estos son tenidos en gran cuenta por Dios porque supeditaron su voluntad a otros, y hoy pueden decir y dicen la palabra del profeta: "Tú has puesto a los hombres más en alto que nosotros y nosotros hemos pasado por agua y por fuego y por eso tú nos has llevado al sumo reino".³⁰ También en este sentido Francisco predica a los frailes la sumisión total. En el episodio del lobo los ciudadanos demuestran obediencia y veneración al Santo y respeto al lobo; el mismo lobo, primero manifestará su voluntad de paz frente a San Francisco y luego, en los días de su vida en Gubbio, quedará sujeto a las leyes del lugar, recibiendo así él también la caridad. La relación está siempre construida sobre la base de una paz fundamentada en la renuncia a una parte o a la totalidad de sus costumbres y de sus propios privilegios.

Frente a San Francisco, la criatura señorea el pacto y "domina" la relación.

7.

¡Cosa admirable de decir! apenas San Francisco se persignó, el terrible lobo cerró la boca, dejó de correr y, obedeciendo, se acercó mansamente como un cordero y se tendió a los pies del Santo.

Mirabile dictum quod statim facta cruce conclusit os illud terribile! Et facto mandato statim se ad pedes sancti, jam factus quasi agnus ex lupo, capite inclinato prostravit.

²⁸ Bremond, *op. cit.*

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Ac 3 or.

La cruz, se ha visto, constituye un mecanismo milagroso (y maravilloso). El efecto que provoca (de hacer cerrar la terrible boca del animal) está confirmado por la tradición. En cuanto al *dejó de correr*, que aquí incongruentemente aparece, ver 6.

Los efectos milagrosos comportan una modificación de la realidad (también narrativa), lograda a través de "milagrosas trasgresiones de la ley natural" realizada entre otras cosas "para las finalidades del relato":⁸¹ a) el lobo se comporta como si estuviera "sacio", y b) el lobo se mueve como un cordero o bien, en la línea de las *Actus*, "factus quasi agnus ex lupo", es decir, "se vuelve manso como si fuera un cordero"). Las dos posibles lecturas podrían reflejar posiciones mentales y culturales muy diferentes. En el primer caso [*Florezilla*] se compara el paso del lobo aquietado con el de un cordero apacible; en el segundo [*Actus*] se quiere dar un valor connotativo de tipo "metamórfico" al paso y, de reflejo, a todo el relato.

8.

Entonces San Francisco le habla así: "Hermano lobo, tú estás haciendo muchos daños en los alrededores: has hecho grandísimos males, maltratando y matando a las criaturas de Dios sin su permiso. Y no sólo has matado y devorado a las bestias, sino que has tenido el atrevimiento de matar y dañar a los hombres, hechos a imagen de Dios, por lo cual eres merecedor de la horca, como ladrón y malvado homicida, y toda la gente grita y habla mal de ti, y toda esta comarca te es enemiga. Sin embargo yo quiero, hermano lobo, hacer las paces entre tú y ellos, de manera que tú no los ofendes más, y ellos te perdonen cada ofensa pasada, y dejen de perseguirte hombres y perros".

Sic autem prostrato ante se dixit sanctus Franciscus: "Frater lupe tu facis multa damna in partibus istis et horrenda maleficia perpetrasti, creaturas Dei sine misericordia destruyendo. Non solum autem irrationalia animalia destruis, sed, quod detestatoris audaciae est, occidis et devoras homines ad imaginem Dei factos. Unde tu es dignus horrenda morte mutilari tamquam praedo et pessimus homicida; propter quod omnes contra te juste clamant et murmurant et tota ista civitas tibi est inimica. Sed, frater lupe, ego volo inter te et istos facere pacem, ita quod a te ipsi non laedantur amplius, et ipsi tibi omnem offensam praeteritam dimittentes nec homines, nec canes te amplius persequentur".

La afirmación más interesante consiste en la pena que Francisco le aplicaría al lobo, "como si fuera" un ladrón o un terrible homicida. En el *Brunellus* (XIII siglo) el lobo, personificado, se declaraba "preda, sine fronte

⁸¹ Frye, Northrop, *Anatomía de la crítica*, Monte Avila Editores, Caracas, 1977, p. 47.

latro". Ahora bien, el *Brunellus* es de origen germánico. "En el derecho germánico antiguo, el *latro* [...] es dicho *lupo* (*wargus*) [...] El reo es considerado como un ser que ha perdido hasta la figura: [...] todos pueden impunemente matarlo y nadie debe de darle albergue ni alimentos [lo contrario de lo que acontecerá con el hermano lobo, una vez que intervenga la garantía d Francisco con los habitantes de Gubbio]. La palabra del rey (*banno*) lo pone fuera de su protección: el culpable no es ya un hombre".³²

Este excluido de la sociedad organizada (léase: de la ciudad) —el "bandido"— se encuentra a menudo implicado con el lobo en la cultura medieval. En Francia se dice *excommunié comme un loup-garou*; en Bérghamo, el magistrado al que compete la materia del bando, tiene como enseña una cabeza de lobo.³³ No es difícil para Tamassia³⁴ argumentar que el hermano Lobo "es un bandido reconciliado con su ciudad por el Santo, con toda la exactitud del ceremonial jurídico requerido por la práctica de aquel tiempo".

Los Estatutos revelan la tensión existente bajo la reglamentación formal de la vida asociada, aclaran la dura línea encarnada en la ley; baste pensar precisamente en las disposiciones judiciales de la comuna en materia civil y penal, sobre todo respecto a la legislación del destierro.

Los "exbandidos" no podían habitar en la comuna. El destierro cesaba cuando el condenado se presentaba a juicio para pagar su deuda, o bien para someterse a la pena; a menos que obtuviese de la parte ofendida la "paz". El perdón que los ciudadanos de Gubbio, bajo forma de "paz" jurídica, definirán para el lobo, recalca sin embargo el paso del Cántico: "Laudato si' mi' Signore, per quelli ke perdonano por lo tuo amore"; con este propósito Francisco se dirigirá a ellos.

Es un hecho que, aun considerando al lobo simplemente como un animal, según los conceptos jurídicos medievales, está contemplada una precisa res-

³² Citado por N. Tamassia *S. Francisco d'Assisi e la sua leggenda*, Padova-Verona, 1906. p. 208.

³³ *Ibid.*, p. 207.

³⁴ Tamassia, *ibid.*, pp. 208. Al respecto, es siempre válido el pensamiento de P. Sabatier [Prefacio a los *Actus*, pp. XII-XIII]: "Algunos críticos se han preguntado si la famosa conversión del lobo de Gubbio no corresponde a un hecho histórico real, y no constituye el relato exacto de los pasos hechos por San Francisco con algún terrible barón de la circunscripción a favor de la gente de esta ciudad. El narrador, según esta opinión, habría efectuado una ligera transposición para evitar susceptibilidades. En el estado actual de nuestra documentación, no hay nada que nos permita afirmar que las cosas hayan ocurrido así, sin embargo la idea es ingeniosa. Las conversaciones de animales no son raras en la agiografía: lo que ha determinado el éxito, muy merecido por cierto, de este relato, no es, como se creyó, su ingeniosidad, su belleza literaria, su elegante sencillez, sino, más bien, su verdad moral, su inspiración profundamente franciscana; es la idea de los deberes que los buenos cristianos de Gubbio tienen frente al lobo. En la concepción jurídica de la Edad Media, el bandolero, el lobo, el herético están fuera de la ley. Son ellos quienes, con sus mismos crímenes, se han puesto en esa situación y no pueden lamentarse de que no se les tenga confianza. Para San Francisco, al contrario, no sólo se debe justicia al malvado, sino que esta justicia debe ser precedida, a manera de heraldo, por la cortesía [*Actus* 29,

ponsabilidad penal de los animales. En el *Novellino*³⁵ se cuenta como el emperador Federico II mató un halcón suyo de gran valor porque, dejado libre para agarrar a una grulla, se lanzó en cambio contra de un águila para medir su poder.

De la personificación del lobo se habló también en los tiempos de François Villon.³⁶ Era un período en el que mercenarios ingleses y bandoleros robaban y mataban. Junto con las epidemias sobrevinieron también los lobos que, en una sola semana, llegaron a matar catorce personas. "Cuidaos de Courtault", se decía, y Courtault era un lobo sin cola que se había hecho una reputación desagradable.

Dos siglos antes Salimbene da Parma refería en su *Crónica* que los lobos, empujados por el hambre hacia la ciudad, eran colgados en las plazas como verdaderos delincuentes.³⁷

En los *Tryggðhamál (Juramentos de Fe)* islandeses, una vez dirimido el pleito entre dos contendientes y pagada la enmienda, "según la estimaron los estimadores, la contaron los contadores y juzgaron los jueces", las dos partes se juran paz, invocando sobre el perjurio la maldición que alcanza a quien voluntariamente se pone afuera del consorcio humano. Pero el motivo inicial de la triste vida del bandido quien, como el lobo, será perseguido dondequiera —"qué lejos persiguen los hombres a los lobos"— se substituye inmediatamente, en un natural tránsito, la evocación apasionada y realísticamente precisa de aquel mundo pequeño y grande que el hombre

14: "Arrodíllate ante ellos y confiesa humildemente la culpa de tu descortesía y crueldad"]. El punto de vista de los críticos que han buscado un hecho histórico bajo este relato merece entonces ser estudiado a fondo: las leyendas fabricadas de pies a cabeza tienen en general un fin inmediato muy claro y muy mezquino. Están vacías de verdad moral [...]. Un apólogo, una parábola, una fábula no son leyendas: no se las pueden criticar como se critica una página que pretende narrarnos un hecho real. *En ese caso lo maravilloso no es más que una forma literaria*. Hay otros casos en que lo maravilloso se vuelve una especie de criptografía: todas las persecuciones han provocado escritos en donde las víctimas tratan de comunicar algo en un lenguaje especial".

De opinión opuesta es V. Branca (obra cit., p. 202): "La más grande literatura franciscana es siempre interpretación y no crónica. Y por eso es vana la preocupación de indagar los límites de la verdad histórica de las narraciones: por ejemplo, si en Gubbio existió un lobo ferocísimo o se trató más bien de un cruel bandido con ese nombre". Con más cautela, la estudiosa Garioni-Bertolotti (*San Francesco nei Fioretti*, 1924, Brescia) dice: "El episodio del santísimo milagro" que hizo Francisco cuando convirtió al ferocísimo lobo al que hizo estipular, allá mismo y en la presencia de todo el pueblo, una especie de pacto social con los ciudadanos espantados por sus estragos, ¿no podría ser el eco leyendario de uno de tantos pactos que Francisco hacía estipular entre la gente oprimida y algún cruel señorón, más parecido a la bestia que al hombre?" A ese respecto W. Nigg (obra cit., p. 53) recuerda el convenio estipulado en Assís, que hizo la "paz eterna entre ricos y pobres".

³⁵ *La prosa del Duecento*, al cuidado de C. Segre, Milano-Napoli, 1959, pp. 873-74.

³⁶ Véase I. Siciliano, *François Villon et les thèmes poétiques du Moyen-Age*, París, 1934, pp. 7-8.

³⁷ Tamassia, *op. cit.*, p. 206.

hizo suyo y que el proscrito jamás verá.³⁸ Nos encontramos evidentemente en presencia de un *sistema de signos*.

9.

Ante estas palabras el lobo, con el movimiento del cuerpo, de la cola y de las orejas e inclinando la cabeza manifestaba aceptar y querer cumplir lo que San Francisco decía. Díjole entonces San Francisco: "Hermano lobo, ya que estás de acuerdo en hacer y mantener esta paz, yo te prometo hacer que los hombres de esta tierra te proporcionen sustento por todo el tiempo que vivas, así que no padecerás ya hambre, porque yo sé bien que por hambre tú actuaste mal. Pero, ya que yo te conseguiré este favor, quiero, hermano lobo, que tú me prometas que nunca jamás harás daño a ningún hombre ni a ningún animal. ¿Me lo prometes?" El lobo, inclinando la cabeza, dio señal manifiesta de que prometía.

Et lupus gestibus corporis et caudae et aurium et capitis inclinatione monstrabat illa quae sanctus dicebat omnimode acceptare. Et ait iterum sanctus Franciscus: "Frater lupe, ex quo tibi placet facere pacem istam, ego promitto tibi quod faciam tibi dari expensas quotidie donec vixeris per homines istius civitatis, ita quod numquam famem amplius patieris, quia ego scio quod quidquid mali facis propter rabiem famis facis. Sed, frater mi lupe, ex quo acquiram tibi talem gratiam, volo quod tu promittas mihi quod numquam aliquod animal vel hominem laedas. Promittis mihi ita?" Et lupus signum evidens inclinatio capite, fecit quod promittebat facere illa quae sibi imponebantur a sancto. Et sanctus Franciscus manum pro recipienda fide, lupus etiam levavit pedem anteriorem dexterum, et blande et leniter posuit super manum sancti Francisci signo quo poterat fidem dando.

A los signos inequívocos del lobo (o del "lobo", "hombre selvático", así como "nuestros estatutos llamaban a [...] aquellos ciudadanos que vivían aislados en el campo y que no querían saber de una vida tranquila, intramuros"),³⁹ Francisco contesta proponiendo el "beneficio": él haría de manera que los ciudadanos de Gubbio, al firmar la "paz", explícitamente declarasen pagarle los gastos, es decir, ofrecerle los medios de subsistencia. Además, Francisco declara que, justo por la falta de éstos, el hermano Lobo cometió muchos males: y nosotros sabemos (dejando aparte el sentido común) que el lobo, según las *auctoritates*, se aplaca una vez que ha comido. Por otro lado, no es difícil suponer que, en caso de haberse tratado de un "bandido" forzado a robar para vivir, Francisco hubiera propuesto una reintegración análoga para suprimir las causas de aquellos daños.

³⁸ Recuerda el *Trygadhámál* C. Grünanger en su excelente trabajo *La letteratura tedesca medievale*, Firenze-Milano, 1967, p. 11.

³⁹ *Ibid.* p. 205.

⁴⁰ *Las mil y una noches*. Está abierta, naturalmente, la posibilidad de verificar si estamos en presencia de un "tema". Finalidades de tal género son de competencia de una "semiología de la cultura (o de las culturas)".

Podría sorprendernos saber que en *Las mil y una noches*⁴⁰ los zorros hablan así de un lobo que, invitado por ellos a fungir como juez en la repartición de un camello muerto, había devorado a escondidas una gran parte: "ha sido ciertamente el estímulo del hambre el que lo ha inducido a actuar así, dejemos que hoy coma hasta la saciedad". Entonces el león al que se habían presentado para obtener justicia, considerada la intransigencia del lobo, "encendido en santo celo se fue junto con ellos a ver al lobo; éste, apenas los vio llegar, se echó a correr. Pero el león corrió tras él, lo agarró y lo hizo pedazos".

El lobo, sea como fuere, es el *pharmakos* que la sociedad tiende a excluir. Es cierto que "el insistir [aún en tono enigmático como hizo Francisco en el discurso a los habitantes de Gubbio] sobre el tema de la venganza social en contra del individuo, por más deshonesto que éste sea, tiende a considerarlo menos culpable y a subrayar las culpas de la sociedad".⁴¹ Luego, Francisco que es "bandido" por libre elección, comparte por elección espontánea la pobreza, la indigencia, los peligros de quien vive alejado de la vida privada burguesa. Él apareció en plena época de violencia, cuando "la multitud es aplastada bajo el galope de los caballeros feudales; la existencia de cualquiera se encuentra fuera de toda posibilidad de defensa; su honor y su patrimonio están en riesgo".⁴² Sin embargo, no basta vivir intramuros para sentir las luchas sociales aplacadas: al contrario, es precisamente allá donde se hacen más furiosas, y los "menores" (las clases más pobres) llevan la peor parte. En las *Favole nei bestiari*⁴³ hasta se llega, bajo la forma "legendaria", a proponer la formación de agrupaciones de "menores" ciudadanos: "Un león yendo por la floresta se encontró con cuatro toros grandes y feroces que habían jurado andar siempre juntos y defenderse uno al otro, de manera que no temían ni al lobo ni a otra bestia [...] Estos toros nos dan el ejemplo de que los pequeños hombres de la ciudad [los "menores"] deben de estar el uno con el otro y juntos defenderse de los grandes y de los poderosos".

10.

Y díjole entonces San Francisco: "Hermano lobo, yo quiero que tú me des fe de esta promesa, para que yo pueda confiar en ella". Y al tenderle San Francisco su mano para recibir la promesa, el lobo levantó la pata delantera y la puso familiarmente sobre la mano del santo, dándole como él pudo la señal de fe. Luego le dijo San Francisco: "Hermano lobo, yo te mando en nombre de Jesucristo que tú vengas conmigo sin

⁴¹ Frye, *op. cit.*

⁴² *Legenda trium sociorum*, al cuidado de A. Goffin, O. M., Bruxelles, 911.

⁴³ McKenzie K., "Unpublished Manuscripts of Italian Bestiaries", en *Publications of Modern Language Association of America*, XX, n. S., XIII, pp. 380-433.

temor alguno: vamos a celebrar esta paz en el nombre de Dios". Y el lobo, obedeciendo, lo siguió manso como un cordero.

Et sanctus Franciscus ait: "Frater lupe, ego volo quod tu des mihi fidem ut possim confidenter credere quod promittis". Et quum extendisset sanctus Franciscus manum pro recipienda fide, lupus etiam levavit pedem anteriorem dexterum, et blande et leniter posuit super manum sancti Francisci signo quo poterat fidem dando. Tunc sanctus Franciscus ait: "Frater lupe, praecipio tibi in nomine Domini Jesu Christi quod venias amodo mecum, nil dubitans in civitatem, ad faciendam pacem istam in nomine Domini". Et lupus obediens cepit statim iter cum sancto Francisco tanquam agnus mansuetissimus.

En 9. inicia un proceso prosémico "—el lobo con el movimiento del cuerpo, de la cola y de las orejas, e inclinando la cabeza manifestaba aceptar... y querer cumplir"— que es analizable en (*gestos de cuerpo, de cola y de oreja*)^{1b)} como signo indicador (*manifestaba aceptar*),^{1a)} y en (*inclinando la cabeza*),^{2b)} como signo indicador (*querer cumplir*).^{2a)} (1b) es índice de recepción del mensaje (1a); (2b) representa la decodificación realizada del mensaje (2a) en términos de aceptación total.

Sucesivamente encontramos otro *inclinar de cabeza*, signo indicador de la "promesa" que pidió Francisco. Inclinar la cabeza es signo de sumisión, propio también del ceremonial jurídico: hace constar la existencia de una voluntad precisa.

En 10. se le pide al lobo una "señal de fe" (es decir, la recepción, que pone en acción un mecanismo automático: la obediencia). Tal indicación está dada por (*levantó la pata delantera*) como garantía de la (*fe de esta promesa*).^{3a)}

En resumen, el encuentro implica la formulación de consensos gestuales, colocados en orden jerárquico: 1) "los gestos del cuerpo, de la cola y de las orejas"; 2) "inclinando la cabeza" 3) apretón de manos después de haber levantado la "pata", correspondiente, repito, a la recepción del mensaje, a la decodificación y a la colocación realizada de este mensaje dentro de un sistema particular, determinado por la ideología caballeresca de la palabra dada. El lobo y Francisco, en este punto, habiéndose efectuado la interpretación del mensaje, suspenden el intercambio y se vuelven fuente de nueva información.

Los destinatarios, de hecho, han cambiado. Terminados los preliminares, queda por firmar el pacto con la otra parte en cuestión, los ciudadanos de Gubbio.

En este punto se han cumplido las relaciones de beneficio y vasallaje Francisco/lobo: el beneficio que el lobo obtuvo de Francisco ha sido aquel, en suma, de ser tratado como hombre, y hombre "curial", una vez aceptado,

gracias a la "mansedumbre" de Francisco, el código caballeresco;⁴⁴ el vasallaje con respecto a Francisco consiste en haberse sometido el lobo a la "mansedumbre" del santo.

11.

Al ver eso los habitantes de Gubbio se asombraron grandemente. La noticia corrió con rapidez por toda la comarca; todos, grandes y pequeños, hombres y mujeres, jóvenes y viejos acudieron a la plaza para ver al lobo con San Francisco, y cuando todos estuvieron allí reunidos, levantóse San Francisco y empezó a predicar, diciendo entre otras cosas cómo Dios permite tales calamidades a causa de los pecados; y cómo es mucho más de temer el fuego del infierno que dura eternamente para los condenados, que no la ferocidad de un lobo que no puede matar sino el cuerpo; y si la boca de un pequeño animal infunde tanto miedo y terror a la muchedumbre, ¡cuanto más de temer no será la boca del infierno! "Regresad pues, oh muy queridos, y haced digna penitencia de vuestros pecados, y Dios os liberará ahora del lobo y, en el futuro, del fuego eterno". Y al terminar el sermón, añadió San Francisco: "Escuchad, hermanos míos: el hermano lobo, que está aquí ante vosotros, prometió jurándomelo hacer la paz con vosotros y nunca volveros a dañar, si vosotros le prometéis darle cada día lo que necesita. Y yo salgo fiador de que él, por su parte, respetará fielmente el pacto de paz". Entonces todo el pueblo unánime prometió alimentarlo para siempre.

Quod videntes illi de civitate coeperunt vehementer mirari; et novitas haec statim per totam civitatem insonuit, ita quod omnes tam viri quam mulieres, magni et parvi ad plateam simul convenerunt, quia sanctus Franciscus ibi erat cum lupo. Congregata igitur populi maxima multitudo, surgens sanctus Franciscus fecit illis mirabilem praedicationem, dicens inter alia quomodo propter peccata tales pestilentiae permittuntur, et quantum sit periculosior vorans flamma gehennae, quae habet in aeternum devorare damnatos, quam rabies lupi quae non potest occidere nisi corpus; et quantum sit pavendum in barathrum infernale demergi, quando tantam multitudinem unum parvum animal in tanto pavore et periculo detinebat. "Revertimini igitur, carissimi, ad Dominum et facite paenitentiam dignam, et a lupo liberabit vos Deus in praesenti, et in futuro ab ignis barathro devorantis".

Et iis dictis ait: "Audite, carissimi, frater lupus, qui hic coram vobis adstat, promisit mihi, et de promissione fidem exhibuit, facere pacem vobiscum; et nunquam vos in aliquo laedere, si tamen vos promittitis sibi quotidie expensas dare. Et ego fratre lupo fidejubeo quod pactum facis firmiter observavit". Tunc omnes ibi congregati cum clamore valido promiserunt lupum nutrire continue.

⁴⁴ Con respecto a las conexiones Francisco/caballería véase Getto y Fortini, obras citadas.

Ante el pueblo de Gubbio, Francisco redimensiona al adversario. Y al hacer esto redimensiona también su intervención como fiador en el pacto.

Bien pequeña es la boca del lobo ante la rabia infernal que merece quien no sigue la ley del Señor: es por los incumplimientos de los hombres por lo que Dios envía semejantes "pestilencias". Ahora Francisco se presenta exhortando a los habitantes de Gubbio a "regresar a Dios", más bien como intermediario entre ellos y Dios, que entre ellos y el lobo.

Esta vez se pone en marcha entre Francisco y la gente de Gubbio el mecanismo del beneficio y del vasallaje. El beneficio que ellos aportan es claro: la liberación del lobo que depende de una voluntaria y no solicitada intervención de Francisco. El vasallaje consiste en la obediencia a Francisco y en el reconocimiento, por medio de él, del poder divino que está presente ante los hombres.

12.

Y ante todo el pueblo San Francisco dijo al lobo: "Y tú hermano lobo, ¿prometes observar los pactos de paz con ellos, y que no harás daño ni a los animales ni a los hombres ni a ninguna otra criatura?" Y el lobo se arrodilló e inclinando la cabeza manifestó lo mejor que pudo, con gestos mansos del cuerpo, de la cola y de las orejas, querer cumplir las condiciones del pacto. Añadió San Francisco: "Yo quiero, hermano lobo, que así como me has dado fe de esta promesa fuera de la ciudad, vuelvas ahora a dar fe de tu promesa aquí, ante todo el pueblo, de que tú no faltarás a la palabra que he dado en tu nombre". Entonces el lobo, levantando la pata derecha, la puso en la mano de San Francisco. Este gesto y las palabras antes referidas provocaron gran admiración y alegría en todo el pueblo, sí por la devoción del santo, como por la novedad del milagro y por la paz del lobo, y todos empezaron a clamar al cielo, alabando y bendiciendo a Dios por haberles enviado a San Francisco, quien por sus méritos los había liberado de la boca de la bestia feroz.

Et sanctus Franciscus coram omnibus dixit lupo: "Et tu, frater lupe promittis servare pactum istis, scilicet quod nec animal aliquod nec personam alicujus laedas?" Et lupus se ingeniculans cum inclinatione capitis, et gestibus corporis et caudae, et aurium blandimentis, se servaturum pacta promissa omnibus evidenter monstravit. Et sanctus Franciscus ait: "Frater lupe, ego volo quod sicut tu de hoc dedisti mihi fidem, quum essemus extra portam, ita et hic coram toto populo isto des mihi fidem quod ista observabis, et me in fidejussione pro te facta minime derelinques". Tunc lupus, levato pede dextero, dedit fidem in manu sancti Francisci fidejussoris sui coram cunctis adstantibus. Et facta est tanta admiratio in gaudium omnium, tam pro devotione sancti quam pro novitate miraculi, quam insuper pro pace lupi et populi, ut omnes clamarent ad sidera, laudantes et benedicentes Dominum Jesum Christum qui misit ad eos

sanctum Franciscum qui eos meritis illius de ore ferae pessimae liberavit et de tam horrenda peste in pace reposuit et quiete.

Llegamos ahora a la "inmunidad", el tercer componente —después del "beneficio" y del "vasallaje"— del pacto. La inmunidad, por lo que concierne al lobo, consiste en poder andar libre en Gubbio gozando del subsidio de los ciudadanos; con respecto a la gente de Gubbio, la inmunidad consiste en el hecho de que el lobo suspendió toda actividad desagradable, abandonada en el momento en que fue reintegrado a la "paz". Pero otro componente de la inmunidad está en la promesa, renovada por Francisco de que, si ellos hacen penitencia por sus pecados (y aceptar al lobo formará parte de la penitencia requerida por Francisco: la responsabilidad del "no curial" comportamiento del lobo podría ser atribuida a la gente de Gubbio) Dios los "liberará en el futuro del fuego eterno".

13.

Luego el lobo siguió viviendo dos años más en Gubbio y entraba mansamente en una casa u otra, sin causar mal a nadie y sin recibirlo de nadie. Fue alimentado cortésmente por la gente; así se iba por las calles y las casas y jamás ningún perro le ladraba. Por fin, al cabo de dos años, Hermano Lobo murió de vejez. Mucho se dolieron los habitantes, porque, al verle andar así de manso por la ciudad, recordaban todavía más la virtud y la santidad de San Francisco. En alabanza de Cristo. Amén.

Ex illo igitur die lupus populo et populus lupo pacta per sanctum Franciscum ordinata servavit. Et lupus per duos annos vivens et per civitatem ostiatim victitans neminem laedens, nec ipse laesus ab aliquo, fuit curialiter enutritus. Et mirum est valde quod nunquam latrabat canis aliquis contra eum. Tandem frater lupus seniens mortuus est. De cujus morte cives multum doluerunt, quia dicti lupi pacifica et benigna patientia et quandocumque per civitatem pergebat sancti Francisci virtutem et sanctitatem mirificam in memoriam revocabat. Ad laudem et gloriam Domini Jesu Christi. Amen.

En la Florecilla XXVI se narra la historia de algunos ladrones "que hacían mucho mal en el país". Un día éstos llegaron al convento y, habiendo pedido comida al hermano guardián, fueron malamente echados a la calle. Habiéndolo sabido Francisco, regañó rudamente al guardián, recordándole que "los pecadores se reducen a Dios mejor con la dulzura que no con las crueles reprimendas" y le ordenó ir "por montes y valles" hasta que los encontrara. Entonces les ofrecería "una bolsa de pan y un vasito de vino", fruto de la última limosna al santo. Luego de haberse los ladrones alimen-

tado del pan y del vino, se auto acusaron de todas sus culpas y pensaron en las "duras penas del infierno" que los esperaban. Recibidos después por Francisco, convertidos e ingresados a la Orden, los ladrones vivieron de caridad en gran penitencia.

El episodio tiene una afinidad notable con aquel de la "conversión" del lobo (y de los habitantes de Gubbio).

También el *Pratum spirituale*⁴⁵ y la *Corona de Monaci*⁴⁶ narran un caso de pacificación logrado con la oferta de la comida. Un monje narra haber visto al abad Alejandro dar de comer a un león. Él dijo al abad: "¿Por qué, padre le das de comer?" Y aquel le contestó: "Porque lo amonesté y le rogué que no haga daño a nadie en vista de que yo le daré su alimento."

En el episodio del lobo de Gubbio se celebra un pacto parecido al anunciado por Isaias⁴⁷ y recordado con trazos muy eficaces en el sermón de Juan de Forda (quien vivió entre 1140 y 1216): "Emitte [...] Domine Deus, juxta preces servorum tuorum, emitte agnum mansuetudinis tuae qui jam dominatur et regnat in universa terra, emitte eum de petra deserti, de fide gentium ad montem filiae Sion".⁴⁸ Francisco, enviado por Dios renueva la presencia del Mesías, invocada en las plegarias: Francisco es el "cordero de la mansedumbre". Juan de Forda celebra el "nuevo pacto" entre el cordero y el lobo: "Fac, Domine, secundum magnificentiam tuam rem novam in terram ut habitet lupus cum agno pacifice et innocenter, et agnus cum lupo libere et confidenter."⁴⁹ El lobo habitará con el cordero: él prometerá su paz y en recompensa recibirá confianza: "Fac ergo, Domine, ut obstupescat omnis terra et plenitudo ejus iuxta verbum hoc, et percutiant coram te foedus novum agnus et lupus".⁵⁰ Que toda la tierra quede pasmada, al igual que el pueblo de Gubbio ante la milagrosa pacificación del lobo, y el lobo y el cordero celebren ante ti su amigable, duradero, vínculo "simpliciter innocenti et innocentia simplici".⁵¹

Traducción de Annunziata Rossi.

⁴⁵ *Pratum spirituale*, cap. XLXIII.

⁴⁶ *Corona de Monaci*, ed. Stolfi, Prato, 1862, p. 199.

⁴⁷ *Isaias* 16.1 y cfr. *ibid.* 11.6 y 65.25.

⁴⁸ Soamis de Forda, *Sermones*, ed. E. Mikkers et H. Costello, "Corpus Christianorum. Continuatio mediaevalis", XVII, Turnholti MCMLXX, XXXII, 1, 15-19.

⁴⁹ *Ibid.*, 19-21.

⁵⁰ *Ibid.*, 24-26.

⁵¹ *Ibid.*, 29-30.

a) *Actus beati Francisci et sociorum eius.*

[XXIII]

1 Accidit quoddam mirabile et celebri memoria dignum apud civitatem Eugubii *. Nam quum adhuc viveret sanctissimus pater Franciscus, erat namque in territorio civitatis ejusdem quidam lupus terribilis magnitudine corporis et ferocissimus rabie famis. Qui non solum animalia sed homines et feminas devorabat, ita quod omnes cives in tanta peste et terrore tenebat. 2 quod omnes ibant muniti quum egrediebantur terram, ac si deberent ad bella funesta procedere. Nec tamen sic armati valebant dicti lupi mordaces dentes aut truculentam rabiem evadere, quando eidem per infortunium obviabant. Unde tantus terror omnes invasit quod vix aliquis extra portam civitatis audebat securus exire. 3 Volens autem Deus notificare sanctitatem beati Francisci civibus supradictis, quum ipse beatus pater tunc temporis esset ibidem, compatiens illis, disposuit exire obviam dicto lupo. Cui cives dicebant: «Cave, frater Francisce, ne portam exeas, quia lupus qui jam multos devoravit penitus te occidet». 4 Sanctus autem Franciscus sperans in Domino Jesu Christo qui universae carnis spiritibus dominatur, non clypeo protectus vel galea, sed signo sanctae crucis se muniens, exivit portam cum socio: totam fiduciam suam jactans in Domino qui credentes in se facit sine laesione aliqua super basilicum et aspidem ambulare, et concullare non solum lupum, sed leonem insuper et draconem. 5 Et sic fidelissimus Franciscus intrepidus exivit ad lupum. 6 Et ecce, multis cernentibus de locis in quibus ad spectandum ascenderant, lupus ille terribilis contra sanctum Franciscum et socium aperto ore cucurrit. Contra quem beatus pater signum crucis opposuit, et tam a se quam a socio virtute divina lupum compescuit, et cursum retinuit ac os truculenter apertum conclusit. Et demum advocans illus ait: «Veni ad me, frater lupe, et ex parte Christi tibi praecipio quod nec mihi nec alteri noceas». 7 Mirabile dictum quod statim facta cruce conclusit os illud terribile! Et facto mandato statim se ad pedes sancti, jam factus quasi agnus ex lupo, capite inclinato prostravit. 8 Sic autem prostrato ante se dixit sanctus Franciscus: «Frater lupe, tu facis multa damna in partibus istis et horrenda maleficia perpetrasti, creaturas Dei sine misericordia destruendo. Non solum autem irrationalia animalia destruis, sed, quod detestatoris audaciae est, occidis et devoras homines ad imaginem Dei factos. Unde tu es dignus horrenda morte mutilari tanquam praedo et pessimus homicida; propter quod omnes contra te juste clamant et murmurant et

tota ista civitas tibi est inimica. Sed, frater lupe, ego volo inter te et istos facere pacem, ita quod a te ipsi non laedantur amplius, et ipsi tibi omnem offensam praeteritam dimittentes nec homines, nec canes te amplius persequentur». 9 Et lupus gestibus corporis et caudae et arium et capitis inclinatione monstrabat illa quae sanctus dicebat omnimode acceptare. Et ait iterum sanctus Franciscus: «Frater lupe, ex quo tibi placet facere pacem istam, ego promitto tibi quod faciam tibi dari expensas quotidie donec vixeris per homines istius civitatis, ita quod nunquam famem amplius patieris, quia ego scio quod quidquid mali facis propter rabiem famis facis. Sed, frater mi lupe, ex puo acquiram tibi talem gratiam, volo quod tu promittas mihi quod nunquam aliquod animal vel hominem laedas. Promittis mihi ita?» Et lupus signum evidens, inclinato capite, fecit quod promittebat facere illa quae sibi imponebantur a sancto. Et sanctus Franciscus ait: «Frater lupe, ego volo quod tu des mihi fidem ut possim confidentes credere quod promittis». Et quum extendisset sanctus Franciscus manum pro recipienda fide, lupus etiam levavit pedem anteriorem dexterum, et blande et leniter posuit super manum sancti Francisci signo quo poterat fidem dando. 10 Tunc sanctus Franciscus ait: «Frater lupe, praecipio tibi in nomine Domini Jesu Christi quod venias amodo mecum, nil dubitans, in civitatem, ad faciendam pacem istam in nomine Domini». Et lupus obediens cepit statim iter cum sancto Francisco tanquam agnus mansuetissimus. 11 Quod videntes illi de civitate coeperunt vehementer mirari; et novitas haec statim per totam civitatem insonuit, ita quod omnes tam viri quam mulieres, magni et parvi, ad plateam simul convenerunt, quia sanctus Franciscus ibi erat cum lupo. Congregata igitur populi maxima multitudine, surgens sanctus Franciscus fecit illis mirabilem praedicationem, dicens inter alia quomodo propter peccata tales pestilentiae permittuntur, et quantum sit periculosior vorans flamma gehennae, quae habet in aeternum devorare damnatos, quam rabies lupi quae non protest occidere nisi corpus; et quantum sit pavendum in barathrum infernale demergi, quando tantam multitudinem unum parvum animal in tanto pavore et periculo detinebat. «Revertimini igitur, carissimi, ad Dominum et facile paenitentiam dignam, et a lupo liberabit vos Deus in praesenti, et in futuro ab ignis barathro devorantis»: Et iis dictis ait: «Audite, carissimi, frater lupus, qui hic coram vobis adstat, promisit mihi, et de promissione fidem exhibuit, facere pacem vobiscum; et nunquam vos in aliquo laedere, si tamen vos promittitis sibi quotidei expensas dare. Et ego pro fratre lupo fidejubeo quod pactum pacis firmiter observabit".»

Tunc omnes ibi congregati cum clamore valido promiserunt lupum nutrire continue. 12 Et sanctus Franciscus coram omnibus dixit lupo: «Et tu, frater lupe, promittis servare pactum istis, scilicet quod nec animal aliquod nec personam alicujus laedas?» — Et lupus se ingeniculans cum inclinatione capitis, et gestibus corporis et caudae, et arium blandimentis, se servaturum

pacta promissa omnibus evidenter monstravit. Et sanctus Franciscus ait: «Frater lupe, ego volo quod sicut tu de hoc dedisti mihi fidem, quum essemus extra portam, ita et hic coram toto populo isto des mihi fidem quod ista observabis, et me in fidejussione pro te facta minime derelinques». Tunc lupus, levato pede dextero, dedit fidem in manu sancti Francisci fidejussoris sui coram cunctis adstantibus. Et facta est tanta admiratio in gaudium omnium, tam pro devotione sancti quam pro novitate miraculi, quam insuper pro pace lupi et populi, ut omnes clamarent ad sidera, laudantes et benedicentes Dominum Jesum Christum qui misit ad eos sanctum Franciscum qui eos meritis illius de ore ferae pessimae liberavit et de tam horrenda peste in pace reposuit et quiete. 13 Ex illo igitur die lupus populo et populus lupo pacta per sanctum Franciscum ordinata servavit. Et lupus per duos annos vivens et per civitatem ostiatim victitans neminem laedens, nec ipse laesus ab aliquo, fuit curialiter enutritus. Et mirum est valde quod nunquam latrabat canis aliquis contra eum. Tandem frater lupus seniens mortuus est. De cujus morte cives multum doluerunt, quia dicti lupi pacifica et benigna patientia et quandocumque per civitatem pergebat sancti Francisci virtutem et sanctitatem mirificam in memoriam revocabat. Ad laudem et gloriam Domini Jesu Christi. Amen.

FLORECILLAS DE SAN FRANCISCO

"Florezilla XXI"

1. En el tiempo en que San Francisco moraba en la ciudad de Gubbio apareció en la comarca un grandísimo lobo, terrible y feroz, que no sólo devoraba a los animales sino también a los hombres; hasta el punto que tenía aterrorizados a todos los habitantes de Gubbio, porque muchas eran las veces que se acercaba a la ciudad. 2. Cuando salían de la ciudad iban todos armados como si fueran a la guerra; y aun así, quien topaba con él estando solo, no podía defenderse. Y era tal el miedo al lobo que nadie se aventuraba a salir de la ciudad. 3. San Francisco, movido por la compasión hacia la gente del pueblo, quiso salir a enfrentarse con el lobo, aunque los habitantes le aconsejaban no hacerlo. 4. Persignándose, salió de las murallas junto con sus compañeros, poniendo en Dios toda su confianza. 5. Como los demás vacilaban en seguir adelante, San Francisco se encaminó resueltamente hacia el lugar donde estaba el lobo. 6. Cuando he aquí que a la vista de los numerosos habitantes que habían acudido para ver el milagro, el lobo avanzó al encuentro de San Francisco con la boca abierta; acercándose a él, San Francisco le hizo la señal de cruz y lo llamó a sí y le dijo: —Ven aquí, hermano lobo, yo te mando en nombre de Dios que no hagas daño ni a mí ni a nadie. 7. ¡Cosa admirable de decir!, apenas San Francisco se persignó, el terrible lobo cerró la boca, dejó de correr y, obedeciendo, se acercó mansamente como un cordero y se tendió a los pies del Santo. 8. Entonces San Francisco le habló así: —Hermano lobo, tú estás haciendo muchos daños en los alrededores: has hecho grandísimos males, maltratando y matando a las criaturas de Dios sin su permiso. Y no sólo has matado y devorado a las bestias, sino que has tenido el atrevimiento de matar y dañar a los hombres hechos a imagen de Dios, por lo cual eres merecedor de la horca, como ladrón y malvado homicida, y toda la gente grita y habla mal de ti, y toda esta comarca te es enemiga. Sin embargo yo quiero, hermano lobo, hacer las paces entre ti y ellos, de manera que tú no los ofendas más, y ellos te perdonen cada ofensa pasada y dejen de perseguirte hombre y perros. 9. Ante estas palabras el lobo, con el movimiento del cuerpo, de la cola y de las orejas e inclinando la cabeza, manifestaba aceptar y querer cumplir lo que San Francisco decía. Díjole entonces San Francisco: —Hermano lobo, ya que estás de acuerdo en hacer y mantener esta paz, yo te prometo hacer que los hombres de esta tierra te proporcionen sustento

por todo el tiempo que vivas, así que no padecerás ya hambre, porque yo sé bien que por hambre tú actuaste mal. Pero, ya que yo te conseguiré este favor, quiero, hermano lobo, que tú me prometas que nunca jamás harás daño a ningún hombre ni a ningún animal. ¿Me lo prometes?— El lobo, inclinando la cabeza, dio señal manifiesta de que prometía. 10. Entonces San Francisco le dijo: —Hermano lobo, yo quiero que tú me des fe de esta promesa, para que yo pueda confiar en ella.— Y al tenderle San Francisco su mano para recibir la promesa, el lobo levantó la pata delantera y la puso familiarmente sobre la mano del santo, dándole como pudo la señal de fe. Luego le dijo San Francisco: —Hermano lobo, yo te mando en nombre de Jesucristo que tú vengas conmigo sin temor alguno; vamos a celebrar esta paz en el nombre de Dios.— Y el lobo, obedeciendo, lo siguió manso como un cordero. 11. Al ver eso los habitantes de Gubbio se asombraron grandemente. La noticia corrió con rapidez por toda la comarca; todos, grandes y pequeños, hombres y mujeres, jóvenes y viejos acudieron a la plaza para ver al lobo con San Francisco, y cuando todos estuvieron allá reunidos, levantóse San Francisco y empezó a predicar diciendo entre otras cosas cómo Dios permite tales calamidades a causa de los pecados: y cómo es mucho más de temer el fuego del infierno que dura eternamente para los condenados, que no la ferocidad de un lobo que no puede matar sino el cuerpo; y si la boca de un pequeño animal infunde tanto miedo y terror a la muchedumbre, ¡cuanto más de temer no será la boca del infierno! —Regresad pues, o muy queridos, y haced digna penitencia de vuestros pecados, y Dios os liberará ahora del lobo y, en el futuro, del fuego eterno.— Y al terminar el sermón, añadió San Francisco: —Escuchad, hermanos míos: el hermano lobo, que está aquí ante vosotros, prometió jurándomelo, hacer la paz con vosotros y nunca volveros a dañar, si vosotros le prometéis darle cada día lo que necesita. Yo salgo fiador de que él, por su parte, respetará fielmente el pacto de paz.— Entonces todo el mundo, unánime, prometió alimentarlo para siempre. 12. Y ante todo el pueblo San Francisco dijo al lobo: —Y tú, hermano lobo, ¿prometes observar los pactos de paz con ellos, y que no harás daño ni a los animales ni a los hombres ni a ninguna otra criatura? El lobo se arrodilló e inclinando la cabeza manifestó lo mejor que pudo, con gestos mansos del cuerpo, de la cola y de las orejas, querer cumplir las condiciones del pacto. Añadió San Francisco: —Yo quiero, hermano lobo, que así como me has dado fe de esta promesa fuera de la ciudad, vuelvas ahora a dar fe de tu promesa aquí, ante todo el pueblo, de que no faltarás a la palabra que he dado en tu nombre.— Entonces el lobo, levantando la pata derecha, la puso en la mano de San Francisco. Este gesto y las palabras antes referidas provocaron gran admiración y alegría en todo el pueblo, así por la devoción del santo como por la novedad del milagro y por la paz con el lobo, y todos empezaron a clamar al cielo, alabando y ben-

diciendo a Dios por haberles enviado a San Francisco quien, por sus méritos, los había liberado de la bestia feroz. 13. Luego el lobo siguió viviendo dos años más en Gubbio; entraba en una casa u otra, sin causar mal a nadie y sin recibirlo de nadie. Fue alimentado cortésmente por la gente; así se iba por las calles y las casas y jamás ningún perro le ladraba. Por fin, al cabo de dos años, "Hermano Lobo" murió de vejez. Mucho se dolieron los habitantes porque, al verle andar así de manso por la ciudad, recordaban todavía más la virtud y la santidad de San Francisco. En alabanza de Cristo. Amén.

Trad. por Elisabeth Siefer

ASIS

Noche de Umbria.

Noche de Umbria con la plata de campana y olivo.

Noche de Umbria con la piedra que cargaste.

Noche de Umbria con la piedra.

Mudo, lo que a la vida ascendió, mudo.

Los cántaros, trasiega.

Cántaro de barro.

Cántaro de barro, donde adherida está la mano alfarera.

Cántaro de barro, cerrado para siempre por el beso de una sombra.

Cántaro de barro, con el sello de la sombra.

Piedras por donde mires, piedras.

Deja que el animal gris entre.

Animal al trote.

Animal al trote, en la nieve que la mano más nuda esparce.

Animal al trote, ante la palabra que se cerró de golpe.

Animal al trote, que come el sueño de la mano.

Esplendor que consolar no quiere, esplendor.

Los muertos — aún están mendigando, Francisco.

Paul Celan / Elisabeth Siefer*

ASSISI

Umbrische Nacht.

Umbrische Nacht mit dem Silber von Glocke und Ölblatt.

Umbrische Nacht mit dem Stein, den du hertrugst.

Umbrische Nacht mit dem Stein.

Stumm, was ins Leben stieg, stumm.

Füll die Krüge um.

Irdener Krug.

Irdener Krug, dran die Töpferhand festwuchs.

Irdener Krug, den der Kuss eines Schattens für immer verschloss.

Irdener Krug mit dem Siegel des Schattens.

Stein, wo du hinsiehst, Stein.

Lass das Grautier ein.

Trottendes Tier.

Trottendes Tier im Schnee, den die nacktste Hand streut.

Trottendes Tier vor dem Wort, das ins Schloss fiel.

Trottendes Tier, das den Schlaf aus der Hand frisst.

Glanz, der nicht trösten will, Glanz.

Die Toten, sie betteln noch — Franz.

Paul Celan

en *Akzente*, 1954, p. 174.

* Agradezco las observaciones de varios integrantes del Consejo de Redacción, especialmente de Angelina Martín del Campo y de Marlene Rall, para encontrar la presente versión del texto.

NOTAS Y COMENTARIOS

LA IMAGINACIÓN FANTÁSTICA Y LA IMAGINACIÓN MARAVILLOSA

Flora Botton-Burlá

La fantasía de los escritores se permite toda clase de locuras, toda clase de viajes. Sus inventos se salen a veces de las dimensiones de lo conocido, del universo "real", para llevarnos a ámbitos diferentes, donde ocurren los más extraños fenómenos. Me propongo examinar aquí, brevemente, dos tipos de esos "fenómenos extraños", tal y como se presentan en cuatro cuentos muy conocidos: dos cuentos de hadas de Perrault,¹ "Carta a una señorita en París", de Cortázar,² y "El milagro secreto", de Borges.³

Recordemos rápidamente lo que ocurre en esos relatos. En "Las hadas", de Perrault, la mala madre manda a su hija menor (la buena) por agua a la fuente. Ahí, una vieja vestida de harapos le pide la caridad de un vaso de agua, que la chica le da inmediatamente, con la mayor amabilidad y dulzura. En pago por su bondad, la viejecilla (que, como todos sabemos, es un hada disfrazada) le concede un don: cada vez que hable, de su boca saldrán flores y piedras preciosas. Pero cuando la mala hermana se dirige a su vez a la fuente en busca de la misma prebenda, sus modales no complacen al hada, y el don que concede lleva el signo contrario del de la hermana menor: de la boca de la mayor salen sólo sapos y culebras, para su desesperación y la de su madre, que acaba por echarla a la calle, mientras que la pequeña se solaza, feliz, en brazos del (consabido) príncipe azul con quien se ha desposado.

En "La bella durmiente del bosque", el hada decreta que la princesa habrá de dormir cien años, para deshacer los efectos maléficos de un hechizo anterior. El correr del tiempo se detiene para la princesa y su corte, que al despertar tendrán la misma edad que tenían en el momento del encantamiento.

Al protagonista de "Carta a una señorita en París" también le salen objetos de la boca: de vez en cuando, a intervalos más o menos regulares,

¹ Charles Perrault, "Les Fées" y "La belle au bois dormant", en *Contes*. París, Garnier, 1967.

² Julio Cortázar, "Carta a una señorita en París", en *Bestiario*. Buenos Aires, Sudamericana, 1968.

³ Jorge Luis Borges, "El milagro secreto", en *Ficciones*. Buenos Aires-Barcelona, Emecé, 1966.

vomita un minúsculo conejito. El fenómeno no parece molestarlo demasiado, hasta el momento en que se sale de control, y los conejitos empiezan a aparecer a toda hora. Esto lleva al personaje a la desesperación y al suicidio.

En el cuento de Borges, el "milagro secreto" consiste en una detención del tiempo. A Jaromir Hladík, el protagonista, le es concedida la gracia, en el momento en que va a ser ejecutado, de tener un año más de vida para poder terminar el libro que está escribiendo. Este año transcurre sólo para Hladík, pues el resto del "universo físico" se detiene mientras él completa su labor.

En los cuatro textos ocurren fenómenos extraños, imposibles en el mundo real, y son fenómenos aparentemente semejantes: en "Las hadas" y en "Carta a una señorita en París", los personajes arrojan objetos por la boca. Tanto en "La bella durmiente del bosque" como en "El milagro secreto", el tiempo niega su naturaleza más íntima y deja de transcurrir. Sin embargo, el parecido entre los fenómenos es meramente superficial, porque los cuentos son de naturaleza muy diferente. Los dos primeros pertenecen sin duda al campo de lo maravilloso, mientras que los dos últimos se dejan clasificar dentro de los límites de lo que se suele llamar literatura fantástica.⁴ Los dos grupos de cuentos pertenecen a dos mundos literarios distintos. ¿En qué consisten las diferencias entre ellos? Veamos.

En el universo de la literatura maravillosa, el fenómeno que se presenta no se puede explicar según las leyes del mundo real, sino que obedece a leyes y reglas pertenecientes a otro sistema diferente. El fenómeno es recibido como algo que, desde luego, no ocurre todos los días pero que, al fin y al cabo, es bastante natural. Las hadas y demás seres sobrenaturales quizás no convivan cotidianamente con el común de los seres humanos, pero aparecen de vez en cuando. Como tienen poderes especiales, realizan algún acto para el cual aprovechan esos poderes. Los seres mágicos y sus manifestaciones forman parte del mundo del relato, y son aceptados por él.

En el cuento fantástico, en cambio, los hechos ocurren en un mundo que es el de la realidad objetiva, el de la "realidad real", como dice Vargas Llosa. A diferencia del cuento de hadas, que suele empezar con el clásico "Había una vez...", sin referencia precisa de tiempo ni lugar, en el texto de Borges y en el de Cortázar tenemos datos que nos permiten situarnos temporal y espacialmente (el "milagro" ocurre en Praga, en marzo de 1939; la carta está escrita desde un departamento de la calle Suipacha, en Buenos Aires, en la época actual). En este mundo real, que es el nuestro, en el que todos vivimos, el hecho fantástico irrumpe como un elemento disruptor del orden y de la normalidad.

⁴ Para una explicación más amplia de las bases teóricas de este trabajo, que deben mucho a Tzvetan Todorov (*Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970), véase F. Botton Burlá, *Los juegos fantásticos*. México, UNAM, 1983.

Y los personajes no pueden aceptar el hecho fantástico con la misma tranquilidad con que los habitantes del mundo de lo maravilloso aceptan los hechos mágicos o maravillosos. El personaje-narrador de "Carta a una señorita en París" trata de integrar a los conejitos en su vida diaria, en un intento de neutralizar el fenómeno. Jaromir Hladík tarda un día entero en darse cuenta, en entender lo que le está pasando. La aparición de lo fantástico es un hecho claramente extraño al mundo del relato.

Esa extrañeza tiene una consecuencia lógica: los personajes que experimentan el hecho fantástico son (por lo menos mientras ocurre el hecho) extraños en su mundo, están separados de sus semejantes. El milagro es, precisamente, *secreto*; sólo Hladík se percata de él. El narrador del cuento de Cortázar es un hombre que vive solo, y que se va aislando cada vez más en sus esfuerzos por mantener en secreto la existencia de los conejitos, esfuerzos que lo llevarán al aislamiento final: la decisión de morir.

En los dos cuentos de hadas, en cambio, ocurre algo radicalmente opuesto: el fenómeno ni es secreto, ni se produce en el aislamiento. Los personajes no están marginados, como lo están los del cuento fantástico, ni se enfrentan en privado a los hechizos. Por el contrario, se trata de hechos colectivos. El don del hada se comunica, es público; las dos hijas le cuentan a la madre lo que les ha pasado en la fuente. La bella durmiente es encantada junto con toda su corte, y su despertar es presenciado y compartido por una multitud de personas.

En los textos de Perrault, la causa de los fenómenos es clarísima: fue la voluntad de las hadas. Pero en los cuentos fantásticos la causalidad, en lugar de ser nítida y manifiesta, está envuelta en el misterio. Nunca sabremos por qué el personaje de Cortázar vomita conejitos. "El milagro secreto" es todavía más misterioso: ni siquiera se tiene la absoluta certeza de que haya ocurrido el fenómeno; todo es extremadamente ambiguo, y el lector se queda en la duda. El misterio no es necesario para la presencia de lo maravilloso, pero el misterio y/o la ambigüedad son indispensables para la aparición de lo fantástico.

En los cuentos de hadas el fenómeno extraño no constituye una transgresión, no es una ruptura de la realidad. El mundo de los cuentos de hadas incluye la existencia de seres maravillosos. Como los cuentos fantásticos se sitúan precisamente en el mundo real, la aparición del fenómeno sí es sentida como una ruptura; de ahí que sea insoportable o incomprensible. Lo maravilloso se inscribe en un universo que, aunque no obedece a las leyes de la realidad objetiva, sí tiene, como ya hemos dicho, sus leyes y reglas propias. Lo fantástico, en cambio, se resiste a dejarse conocer. Sus leyes (si es que puede tenerlas) permanecen ocultas.

El mundo de lo maravilloso se añade al mundo real sin atacarlo ni destruir su coherencia, mientras que lo fantástico, esa "irrupción de lo extraor-

dinario en lo cotidiano”, constituye un escándalo, una transgresión que puede ser destructora. El mundo de lo real y el de lo maravilloso coexisten sin grandes conflictos, porque son regidos por leyes diferentes. Son mundos paralelos que se tocan y se interpenetran por momentos, pero sin afectarse. Sus habitantes no tienen las mismas facultades: los seres maravillosos tienen poderes mágicos, sobrehumanos, pero se encuentran casi sin sorpresas con las personas “normales”. No hay choques, y tampoco hay incógnitas. El cuento de hadas no se pregunta sobre la existencia de las hadas, cuya presencia es indudable y manifiesta. Pero en el cuento fantástico casi nada es indudable y manifiesto. El fenómeno insólito no tiene explicación, ni dentro del orden de lo maravilloso, ni dentro del orden de la realidad. Si el fenómeno se explica, el texto dejará de ser fantástico. Hay dos posibilidades de explicación: puede ser, por una parte, que el hecho haya ocurrido tan solo en la imaginación de los personajes (Hladik puede haber soñado ese año de gracia que tanto deseaba). En este caso, no hubo ni fantástico ni maravilloso; se trataba de un mero hecho fuera de lo común, de un hecho extra-ordinario. Por otro lado, es posible que el fenómeno haya sido ocasionado por poderes sobrenaturales (sería el resultado de un encantamiento, de una acción mágica). En este otro caso, formaría parte del orden de lo maravilloso, y estaría regido por las leyes de ese “otro mundo” paralelo de hadas y hechiceros. Pero si la manifestación extraña no encuentra explicación ni dentro del mundo conocido ni dentro del universo maravilloso, si nos encontramos en presencia de lo inexplicable, podemos decir que se ha producido un hecho realmente fantástico.

THE PRECISE MUSIC OF THE IMPRECISE: JOYCE'S POETRY AND THE INFLUENCE OF VERLAINE

Luz Aurora Pimentel y Anduiza

De la musique avant toute chose, ...
Rien de plus cher que la chanson grise
Où l'Indécis au Précis se joint.

(Verlaine, "Art poétique")

Musemathematics. And you think you're listening to the ethereal. But suppose you said like: Martha, seven times nine minus X is thirtyfive thousand. Fall quite flat. It's on account of the sounds it is.

(*Ulysses*, "Sirens")

"When Joyce turns from the speculative to the sensuous", says Harry Levin, thereby suggesting that there *is* a parallel development between the artist and his fictional self, "his first results show no further fusion of theory and practice. If his criticism is too abstract, his poetry is too concrete, with an opaque kind of concreteness that may be only another form of abstraction. His plaintive and cloying little stanzas could only have satisfied George Moore's canons of pure poetry. They are not merely empty of meaning—a deficiency which poets have been known to survive— but of colour. The words, almost without visual quality, are conventionally blocked into the metrical patterns. Even the exceptional vividness of 'I hear an army' comes from crying into the night and moaning in sleep, 'clanging' and 'shouting'; the army is heard and not seen. Lyrics in the strictest sense, all of Joyce's poems have the practical virtue that they can be set to music and sung."¹

The similarity between Joyce and Stephen is such that it invites an exploration of the differences in order to discover, mirror-like, the reflection of Joyce's own poetic achievement. Both, author and fictional *alter-ego*, seem to be more concerned with poetics than with poetry, and when they write poems there is an evident gap between theory and practice, as Harry Levin

¹ Harry Levin, *James Joyce: A Critical Introduction*, Faber & Faber, London, 1971, p. 26.

indicates. Yet Stephen's poetic efforts do not exactly duplicate Joyce's even though, as we learn from his brother Stanislaus, Joyce wrote the 'villanelle of the temptress' as part of the collection he had entitled *Shine and Dark*, which he never published.² By not publishing it as one of his own poems, the villanelle is no longer Joyce's but only Stephen's, and this marks a significant departure in the artistic development of both (Stephen 'rejoyces' in what Joyce rejects!). I would like to examine the villanelle as a background to the examination of Joyce's poetry.

1

Are you not weary of ardent ways,
Lure of the fallen seraphim?
Tell no more of enchanted days.

Your eyes have set man's heart ablaze
And you have had your will of him.
Are you not weary of ardent ways?

Above the flame the smoke of praise
Goes up from ocean rim to rim.
Tell no more of enchanted days.

Our broken cries and mournful lays
Rise in one eucharistic hymn.
Are you not weary of ardent ways?

While sacrificing hands upraise
The chalice flowing to the brim.
Tell no more of enchanted days.

And still you hold our longing gaze
With languorous look and lavish limb!
Are you not weary of ardent ways?
Tell no more of enchanted days.

The writing of the villanelle comes after the peripathetic expostulation of Stephen's aesthetic theory, so that the juxtaposition of poetics and poetry invites comparison. The reader finds the poem sadly inferior to the theory, and yet the very interaction of theory, poetic text and the emotional experience that generates it, confers upon this poem a richness of meaning

² Stanislaus Joyce, *My Brother's Keeper*, Faber & Faber, London, 1958, p. 100.

which it loses completely if detached from its diegetical function. Read as an individual poem, it is curiously "opaque" and hollow-sounding. The form chosen, the villanelle, with its rhythmically alternated refrain verses, ensures the continuity and unity of the poem; it also ensures the persistence of one central image or motif, in this case that of fire. But the formal intention of *integritas* is only that: formal; it is also artificial. To borrow Stephen's terms, this poem, clearly belonging to the lyrical form, is certainly not the "simplest verbal vesture of an instant of emotion"; nor is that emotion conveyed as such, but is itself forced into some strange kind of theologico-liturgico-sensuous mood that is vague because it is contrived. Here it is not the uncertain nature of the verlainian emotion, which is vague because it is undefinable and because the nature of the emotion itself is the wavering and uncertainty of feeling; here the emotion has a false intellectual ring to it; it perverts Stephen's own dictum that the lyric is a simple "cry or a cadence or a mood".³

When seen in its proper context, however, the poem becomes just one piece in the complex network of intertextual relations. The constant juxtapositions of the poetic text to the context of the circumstances of its gestation and the background of the aesthetic theory, constantly echoed at the level of language, give the poem a richness, a *claritas* that is obviously not its own; it is light borrowed from this intertextual constellation. The first stanza radiates meaning in all directions:

Are you not weary of ardent ways,
Lure of the fallen seraphim?
Tell no more of enchanted days.

Like the tip of an iceberg, the "you" is, on the intentional surface, the person of E.C. (presumably the Emma Clery of *Stephen Hero*), but the texture is multilayered. It echoes that fragment from Shelley, which has haunted Stephen's imagination, like a *leit-motif*, for a long time.

Art thou pale for weariness
Of climbing heaven and gazing on the earth,
Wandering companionless
Among the stars that have a different name?

Again and again Stephen has identified himself with these 'lunar' attributes—"weary", "different" and "companionless"—and he has come to see in this a token of his vocation as an artist. Another echo that we hear in these first verses comes from Jonson, a song that Stephen has always delighted in:

³ James Joyce, *Portrait of an Artist as a Young Man*, Penguin, Great Britain, 1972, p. 252.

I was not wearier where I lay
 By frozen Tythons side tonight;
 Then I am willing now to stay,
 And be part of your delight.
 But I am urged by the day,
 Against my will, to bid you come away.

The line from Jonson's poem which is echoed in the first line of the villanelle may have been one of the sources of the temptress idea in the villanelle. Aurora having carried off Tythonus from his father's palace, like Stephen's temptress, has had her "will of him", and the language has of course a strong similarity to stanza one of the villanelle. Tythonus' suffering from immortality without youth is the sort of living death the phoenix-persona of the villanelle would escape if only the temptress will let him go.⁴

Later on, when the moment of inspiration has been broken, Stephen exclaims, "Weary! Weary! He too was weary of ardent ways".⁵ E. C. (even the very identity of her name is thinned out to mere initials) is not a woman, she is more an image of all the women in *Portrait*,

disorted reflections of her image started from his memory: the flower girl in the ragged dress with damp coarse hair... the kitchen girl... a girl who had laughed gaily to see him stumble... a girl he had glanced at... she was the figure of the womanhood of her country, a bat-like soul waking to the consciousness of itself in darkness and secrecy and loneliness.⁶

E.C. is more like a figment of his imagination; while the language with which he addresses her is actually the language with which he articulates his own religious obsessions and artistic concerns. The "you" becomes a disguised "I". *He* is the one weary of ardent ways. The second line of the villanelle is an image of the nature of his experience—"In a dream or vision he had known the ecstasy of seraphic life".⁷ Initially his ecstasy is perceived more as a religious, even aesthetic experience than a sensuous one. The interlocutor is the Virgin Mary, rather than Emma at this stage—"Gabriel the seraph had come to the Virgin's chamber." It is almost like an afterthought that he relates this glow to E.C.: "That rose and ardent light was her strange, wilful heart". The attribution falsifies the experience at its very inception and is responsible for the strangely contrived emotion, which I have called theologico-liturgico-sensuous (not far in its abstruseness from

⁴ Zack Bowen, *Musical Allusions in the Works of James Joyce*, Albany State University of New York Press, 1974, p. 39.

⁵ James Joyce, *op. cit.*, p. 270.

⁶ *Ibidem*, p. 259.

⁷ *Ibidem*, p. 255.

the gothico-sensuous version of Stephen's poem in *Ulysses*: "On swift sail flaming/ From storm and south/ He comes, pale vampire, / Mouth to my mouth."⁸ Hugh Kenner probes deep into this fusion of women figures:

The woman is simultaneously Stephen's faint love "E.C." and the antique courtesan of Yeats' "Adoration of the Magi", which Joyce knew by heart at nineteen. "Lured by that ardent roselike glow the choir of the seraphim were falling from heaven". The music of the choirs descends from heaven to refresh and celebrate the mystical Bride; but the choirs themselves, the seraphim themselves, fall lured by the temptation of a woman. But it was of intellectual pride that the tenth part of the angels fell; the woman is more than flesh; she contains the pride of Stephen's aesthetic vocation as well.⁹

"Tell no more of enchanted days" echoes his fascination with the Italian physiologist and his phrase, "enchantment of the heart", which Stephen has called up to mind facetiously as an analogy to his notion of the stasis of the aesthetic experience. When he wakes up he uses the metaphor to describe his ecstatic experience —"An enchantment of the heart! The night had been enchanted".

Thus, what is formal continuity in the villanelle, due to its refrain pattern, is discontinuous in the experience. The first three stanzas are composed in a flow from the remnants of the ecstatic dream, but, as the incantatory rhythm of the verses dies down together with his dreamy mood, memories of the everyday Emma fill his mind with anger and frustration.

Rude brutal anger routed the last lingering instant of ecstasy from his soul. It broke up violently her fair image and flung the fragments on all sides. On all sides distorted reflections of her image started from his memory...¹⁰

None of this anger and fragmentation, however, survives in the stanzas that follow. It is not so much that the experience has been sublimated in the verses written, it has simply been eliminated, forced to fit a preconceived rhyme scheme —"The rose-like glow sent forth its rays of rhyme; ways, days, blaze, praise, raise."¹¹ One could hardly think of any other reason for such an image like "from ocean rim to rim" except the need to fit a rhyme scheme conceived even before the subject of the poem has been thought out.

After the fourth and fifth stanzas have been written, there is yet another

⁸ James Joyce, *Ulysses*, N. Y., Random House, 1946, p. 132.

⁹ Hugh Kenner, *Dublin's Joyce*, London, Chatto and Windus, 1955, p. 101.

¹⁰ James Joyce, *A Portrait of an Artist as a Young Man*, pp. 258-59.

¹¹ *Ibidem*, p. 255.

shift of mood in Stephen. His fantasy evokes Emma's nakedness, "radiant, warm odours and lavish limbed."¹² This time the verses do translate the mood: "And still you hold our longing gaze / With langorous look and lavish limb!"; perhaps the only verses that have anything to do directly with E.C.

If Aquinas has been instrumental to the formulation of his aesthetic theory, the use of religious imagery to convey the sensuous proves detrimental to his poetry, for it distorts and falsifies his experience. As Charles Rossman says,

He has abandoned the outward signs of religion, but continues to feel, and be crippled by, its concepts and attitudes. Thus, the art he practices ironically functions as a surrogate for religion, an instance that repeats the type. Like his earlier poem, Stephen's villanelle leads him out of the world.¹³

In fact, Stephen's villanelle breaks all the canons of his own aesthetic theory: it is not "the simplest verbal vesture of an instant of emotion"; neither is he "more conscious of the instant of emotion than of himself as feeling emotion"; nor has his mind been *arrested* by the apprehension of the aesthetic image, if anything it has excited him into an erotic revery of Emma's "radiant nakedness". ("The feeling excited by improper art are kinetic, desire or loathing"¹⁴.)

Joyce's *Chamber Music*, though partially sharing the shortcomings of the poetic production of his *alter ego*, is a significant departure from the villanelle type of poem. There is no trace of the contrived religious imagery of the villanelle; the poems of *Chamber Music* are closer to that ideal of the lyric as "cadence or mood", the language is simpler and musical effects are more deliberately sought. The musical effect of the villanelle is in the nature of the form itself, whereas in the poems of *Chamber Music* Joyce makes use of poetic devices, such as alliteration, repetitions, echoes and sound modulations, to achieve this effect. This mode of poetry as music Joyce learnt mainly from the Elizabethans—especially Jonson—and from Verlaine.¹⁵ Joyce speaks of this predilection as early as 1902 in his essay on Mangan.

¹² *Ibidem*, p. 262.

¹³ Charles Rossman, "Stephen Dedalus' Villanelle", *James Joyce Quarterly*, vol. 12, No. 3 (Spring 1975), p. 285.

¹⁴ James Joyce, *Portrait*, p. 240.

¹⁵ Echoes from Shakespeare, for example, are heard in poems like No X "Leave dreams to the dreamers/ That will not after/ That song and laughter/ Do nothing move." Poem VIII echoes Jonson's "Charis' Triumph" in that sequence of questions followed by closing exclamations, and at the same time, the way the questions are formulated reminds us of Yeats' "Who goes with Fergus?" Poem XXIII ("Now, o now, in this brown land"), with its similar pattern of repetition in each stanza, echoes Jonson's "From the Shepherd's Holi-

A song by Shakespeare or Verlaine, which seems so free and living and as remote from any conscious purpose as rain that falls in a garden or the lights of evening, is discovered to be the rhythmic speech of an emotion otherwise incommunicable, at least so fitly.¹⁶

This is the intention behind the poems of *Chamber Music*: to create songs that give the impression of freedom and spontaneity; no more "eucharistic hymn", "flowing chalices" or "sacrificial smokes". What Verlaine taught Joyce", says Hugh Kenner, "was the interdependence of rhythm, phrase and syntax; the elimination of fat; the self-sufficiency of unadorned presentation and constation. Verlaine was good medicine for one wanting to escape —let us say— Byron's rhetorical facility."¹⁷

Joyce's translation of Verlaine's "Chanson d'automne" illustrates not only what he learnt from Verlaine but what interested and did not interest Joyce at the time he translated this song.

"Chanson d'automne"

Les sanglots longs
Des violons
De l'automne
Blessent mon cœur
D'une langueur
Monotone

The voice that sings
Like viol strings
Through the wane
Of the pale year
Lulleth me here
With its strain.

Tout suffocant
Et blême, quand
Sonne l'heure,
Je me souviens
Des jours anciens
Et je pleure;

My soul is faint
At the bell's plaint
Ringing deep;
I think upon
A day bygone
And I weep.

Et je m'en vais
Au vent mauvais
Qui m'emporte
Decà, decà.
Pareil à la
Feuille morte.

Away! Away!
I must obey
This drear wind,
Like a dead leaf
In nameless grief
Drifting blind.

day" ("Thus, thus begin the yearly rites... Strew, strew the glad and smiling ground..."). Echoes from Yeats are also constant, especially of the Yeats of *Crossways* (1889), *The Rose* (1895) and of *The Wind among the Reeds* (1899); poem XXXI, for example, echoes "Down by the Salley Gardens": "O, it was out by Donneycarney / When the bat flew from tree to tree My love and I did walk together."

¹⁶ James Joyce, "James Clarence Magan", *James Joyce Quarterly*, vol. 14, p. 32.

¹⁷ Hugh Kenner, *op. cit.*, p. 33.

Ellmann quotes this poem¹⁸ as an example of a greater ease in translation, at least as a better translation than the ones Joyce had made of Horace. Hugh Kenner finds it faulty and describes its shortcomings very aptly. I quote the passage in full so as to elaborate further on his views:

This is the cruellest test to which words can be put. The wonder is not that the translation is faulty but that it reads as well as it does. Every third or fourth syllable is involved in the rhyme-scheme, which the translator was determined to retain though much of its function vanished. With his third and sixth lines in each stanza Verlaine's altered sound marks a coming to rest; the translation manages this five times out of six, but stumbles at the very first hurdle: "Through the wane / Of the pale year" is not only a seven-word dilutation of "De l'automne" but an unfortunate prolongation of a movement that should pause with some finality of sense upon "wane". The rhyme is an impossible task-master. The translator cannot, like Verlaine, lay his poem gently down with "dead leaf", he is forced to tip that card prematurely and contrive an alternative strong ending. Enforced circumlocutions harrass him: "Monotone" is onyx, "With its strain" is paste; "Et je m'en vais" is a sigh, "Away! Away!" is conscripted Keats. It is instructive to see the impossibilities Joyce was willing to wrestle with. . . .¹⁹

Joyce's youthful translation is also instructive of the choices the translator made, which were in keeping with the views that he held on poetry at the time. Stanislaus Joyce records his brother's preferences then:

His personal preference was for poems the interest of which did not depend on the expression of some poetical thought, but on the indefinable suggestion of word, phrase and rhythm. The poems that he liked sought to capture moods and impressions, often tenuous moods and elusive impressions. . . .²⁰

What clearly interested Joyce in the Verlaine poem is the rhythm and the way in which sounds echo each other. As to the emotion conveyed, the translator does not seem to be interested in it to render it accurately; his interest does not go beyond the general impression that the poem is about some "tenuous mood" of grief. His attention on the technique of the poem blinds him to the way in which feeling itself is organized in the poem and the precision with which it is recreated. Therefore, Joyce ignores the "ennui" and the gradual *depersonalization* of feeling in the "Chanson".

The first stanza of the French poem is constructed upon a double move-

¹⁸ Richard Ellman, *James Joyce*, Oxford University Press, 1965, p. 79.

¹⁹ Hugh Kenner, *op. cit.*, p. 31.

²⁰ Stanislaus Joyce, *op. cit.*, p. 166.

ment: *away* and *towards* the personal. The word "sanglots", sighs, usually has a human quality about it; by linking it to "violons", it is placed at one remove from the human—the instrument still mediating between the human and the non-human; when this in turn is associated to the autumn, the sighs have been diluted almost to the point of non-existence. These vague, ubiquitous sighs wound the poet's heart, this wound constitutes a return to the personal. "Blessent" is a strong word, not only semantically, but phonetically within the context, for it breaks the echoing sound pattern made up of *ō*, *o* and *o* established in the previous lines. But this return to the personal only initiates a movement towards the faint and the impersonal again: "languer", "monotone", "tout suffocant Et blême". "Monotone", that "onyx" phrase as Kenner calls it because it is both strong and compact, is the perfect choice, not only because of the rhythmic cadence that it gives to the whole stanza, but also because the word gathers and echoes in itself the dominant sound pattern of the stanza; and it also means what it does: "Monotone" means not only boring, monotonous, but also *one* tone. All this is lost in the translation. In Joyce, it is a "voice" which, even though undefined, retains its identity as such (even in spite of the simile, it remains separate; it is not the voice of the "viol strings" but *like* them only). If anything, the relationship is inverted: if in Verlaine the sighs, refined almost out of existence, have the capacity to wound, in the translation the singing voice "lulleth" the poet; it eliminates the contrast in the original.

In the second stanza of the "Chanson", the movement is once more from the impersonal to the personal. Everything, undefined and undefinable, is suffocating and wan; the extreme enjambment with an adverb, "quand", almost mirrors this suffocation—indeed the line is choked with the adverb. "Sonne l'heure" also remains ambiguous; we do not know who or what rings, or what time it refers to, what *hour*. In the translation the faintness is attributed to the "soul", thus personalizing the undefinable sensation; while the bell becomes too particularized: to the neutral, almost fateful "Sonne l'heure", the translation makes it into a concrete bell (why not clock?), personalized with a "plaint" and the added, superfluous, "Ringing deep". In the third stanza of the translation, apart from the "conscripted Keats" (and the faint Shakespearean echo: "Away and mock the time with fairest show"), Joyce uses words that are too strong to render the "tenuous mood" of the original: "drear" is too strong for "mauvais"; while "grief" is not only too strong but betrays the purpose of the original of not mentioning anything as strong as grief, even though there are sighs and weeping, for it is essentially "une langueur / Monotone".

The villanelle and the translation of "Chanson d'automne" represent stages in Joyce's development which he outgrew. As we have observed before, by not publishing the villanelle as one of his own poems, and by making this the *only* poem that Stephen writes in *Portrait*, Joyce's development as a poet proves both convergent and divergent from his fictional *alter ego's*. His verlainian apprenticeship —among other influences— allows him to realize, if not wholly, at least partially, his ideal of the lyric form as "cadence or mood". In that respect, Joyce's poetry is closer to Stephen's theory than Stephen's. The poetry of *Chamber Music* still betrays that delight in words for their musical quality alone, apparent in the writing of the villanelle, that "rose-like glow" sending "forth its rays of rhyme", words and rhythm for their own sake, often at the expense of meaning as Harry Levin has observed, but nowhere in his poetry will he use again the artificial imagery so redolent of liturgy as in the villanelle; nor will he choose such restricting metrical patterns again which, for Joyce, become a mechanical way to achieve unity of effect and rhythm. In that respect Levin's criticism of Joyce's poetry is unfair; words are not just "conventionally blocked into metrical patterns", there is a constant effort to suit the meter to the mood. If the translation of Verlaine's poem is faulty, it has the merit of fairly rendering the musicality of the original, even though the contents of the original get lost in the process. This, however, is a problem that achieves partial resolution in *Chamber Music*, as Hugh Kenner notes of the first poem in that collection. Words are no longer superfluous and there is a greater adequacy between meter and the musical phrase.²¹

It is also unfair of Harry Levin to dismiss Joyce's poetry on the grounds of 'opacity'. If approached with the wrong sense, it is indeed "opaque", for its purpose was never to achieve a visual effect; to borrow Pound's terminology, Joyce's poetry is not essentially "phanopoetic" but "melopoetic". Levin's example, poem XXXVI, "I hear an army charging upon the land", is a case in point; it is also illustrative of the lessons learnt from Verlaine.

I hear an army charging upon the land,
 And the thunder of horses plunging, foam about their knees:
 Arrogant, in black armour, behind them stand,
 Disdaining the reins, with fluttering whips, the charioteers.

They cry unto the night their battle-name:
 I moan in sleep when I hear afar their whirling laughter.

²¹ Hugh Kenner, *op. cit.*, p. 32.

They cleave the gloom of dreams, a blinding flame,
Clanging, clanging upon the heart as upon an anvil.

They come shaking in triumph their long, green hair:
They come out of the sea and run shouting by the shore.
My heart, have you no wisdom thus to despair?
My love, my love, my love, why have you left me alone?

(*Chamber Music*, XXXVI)

The emphasis, in this poem, is all on the ear, the "thunder", the "whirling laughter", and the "clanging", which evoke, not a literal army, but the mad beating of the poet's heart. The visual is used only for the sake of the auditive, to create a dream-like mood of despair. One could say of this poem what Symons said of Verlaine's "landscape painting", that it "is always an evocation in which outline is lost in atmosphere".²² The visual is reduced to a few essential strokes and those, in turn, diluted to create a mood, to blend with the images that are purely auditive. In this respect, Joyce's poem could be compared with Verlaine's "Charleroi" from *Romances sans paroles*.

Dans l'herbe noire
Les Kobolds vont.
Le vent profond
Pleure, on veut croire.

Quoi donc se sent?
L'avoine siffle.
Un buisson gifle
L'œil au passant.

Plutôt des bouges
Que des maisons.
Quels horizons
De forges rouges!

On sent donc quoi?
Des gares tonnent,
Les yeux s'étonnent,
Où Charleroi?

Parfums sinistres!
Qu'est-ce que c'est?

²² *The Symbolist Poem*, p. 332 (from Arthur Symons, from "Paul Verlaine", in *The Symbolist Movement in Literature* (1899).

Quoi bruissait
Comme des sœurs?

Sites brutaux!
Oh! votre haleine,
Sueur humaine,
Cris des métaux!

Dans l'herbe noire
Les Kobolds vont.
Le vent profond
Pleure, on veut croire.

No doubt, there are here a few strokes that suggest the visual —“herbe noire”, “buissons”, “avoine”, “bouges”, “gares” etc.— yet their visual quality is deliberately subdued. We are not meant to visualize this “paysage”, any more than we are meant to *see* the “Kobolds”; we are meant to *hear* it, and hearing it, to be seized with a dark mood of foreboding and gloom. One might, at first, think that the low visual quality of this poem is due to the predominance of black colours, with only a sudden glare in “forges rouges” (which is also an auditive glare, so to speak), but a quick juxtaposition of this poem to “Effet de nuit”, from *Poèmes Saturniens*, will show us how vividly visual an effect can be achieved with greys and blacks— “Un ciel blafard que déchiquette/ De flèches et de tours à jour la silhouette / D'une ville gothique éteinte au lointain gris.” In that “eau-forte”, the intention is clearly visual: from the constant short phrases (like titles of paintings or headings for stage directions, “La nuit”, “La pleine”, etc.) to the intensely visual tableaux that Verlaine paints in this poem— “Un gibet plein de pendus rabougris / Secoués par le bec avide des corneilles.../Tandis que leurs pieds sont la pâture des loups.”

In “Charleroi”, by contrast, the intention is clearly auditive. Different sounds, like different chords, dominate each stanza, and all sounds combine to create a “mode mineur”, which gives its mood to the poem. In the first stanza, dark vowel sounds and diphthongs predominate (o, ô, ua). The second stanza is composed mainly with sibilants, preceding or following nasals, which evoke the wind. The dark diphthongs of the previous stanza are still heard as an echo in “Quoi” and “avoine”. The third stanza emphasizes the 3 sound of “bouges” and “forges rouges”, and dark vowel sounds predominate again, with a faint echo of the sibilants in the previous stanza in “Quels horizons”. In the fourth stanza it is an explosion of ‘t’s and the fifth and sixth powerfully insist on the sibilants again, combined this time with stop consonants (t, k) and open vowel sounds (E, I:)— the combination reflects, auditive, the metallic violence of this industrial “paysage” that Verlaine

describes. The sixth stanza also combines this effect with dark vowel sounds ("brutaux", "métaux") which lead back into the gloom of the first stanza, repeated at the end. This hostile landscape which literally *strikes* the poet ("Un buisson gifle/ Iœil au passant") is thus recreated more through the ear than the eye. The inner landscape is a counterpart of uncertainty and anxiety to the one outside; this is reflected in the nervous quality of the questions that punctuate the poem—"Quoi donc se sent?", "On sent donc quoi?", "Où Charleroi?"

Another feature that stresses the purely evocative nature of Verlaine's poetry is the typically Verlainian odd word or collocation that startles the reader and highlights the line, or else introduces a deliberately discordant note,²³ a source of auditive contrast and evocation. The odd word is usually either an obsolete term, a specialized or rare word, or lexical items taken from different registers which jar in the context (this is the particular use Verlaine often makes of 'argot'). In this poem, the odd word chosen is "sistres". Because the word is far-fetched in meaning, the reader does not immediately establish a connexion between the 'signifiant' and the 'signifié', the 'significant' alone rings pure as an echo, or rather, as an extension of the already striking and superbly evocative collocation "Parfums sinistres". Once the meaning of "sistres" is known—an Egyptian musical instrument that produces a peculiarly metallic and grating sound—the intellect is also deeply satisfied with the incredible precision of the choice.

The immediate contrast, in this volume of poetry, to "Charleroi" is provided by the poem that is printed face to face: "Walcourt". Here, the inner and outer landscapes exult in the delight of living, and this is purely conveyed by the music of the poem; on the phonetic level of this music, this sunny landscape is painted by dominant open vowels, especially (I): and liquid sounds—"Briques et tuiles / O les charmants/ Petits asiles/ Pour les amants!"

Not one verb, not one regularly constructed sentence, not one transition. A succession of brief notations, within a luminous and cheerful tonal key. Like the Impressionists Verlaine paints with pure light, concerned now entirely in rendering the marvelous play and vibration of light. Like them too he ignores contour, boldly juxtaposes tones... Verlaine's poetry

²³ Jean-Pierre Richard notes the effect of the discordant word in Verlaine's poetry and says that, "dans la masse de la sensation vague, la puissance corrosive de la dissonance ou de l'impair creuse des fêlures, crée des lignes de rupture, taille des plans de déséquilibre, qui, sans renvoyer à l'évocation d'aucune réalité précise, rompent pourtant d'une certaine manière la cohésion harmonique du sentir. C'est cette même puissance qui retient la somnolence sur la pente du sommeil. Toute la réussite verlainienne fut donc de se fabriquer une incantation qui invitât à la fois à la jouissance d'une indétermination et à la délectation d'une extrême acuité sensible" (p. 168).

concentrates on recording the transitory features of a landscape in a moment of light... The essential thing for the poet painter is not to impose arrangements—to repel the intervention of the intellect which orders, and consequently, falsifies and distorts—but rather artlessly to collect impressions, capture them in their natural freshness.²⁴

If "Walcourt" is constructed as "a succession of brief notations, within a luminous and cheerful tonal key", "Charleroi" is set in the minor key of gloom and anxiety.

Like Verlaine in "Charleroi", Joyce attempts to paint his landscape, in "I hear an army", with only a few, vague strokes of darkness—even the charioteers are in black armour. As in "Charleroi", there are only a few scattered flashes of light here and there: the foam about the knees of the plunging horses, which is then internalized in the "blinding flame" that cleaves "the gloom of dreams". The landscape painted without is the same as the one within. What slightly dilutes the effect of this poem, however, is the mannered syntax which does not correspond to the "tenuous" dark mood it tries to evoke. On the other hand, the yeatsian echo is too strong in this poem (an echo that also includes Verlaine, for one must not forget that there is something of the verlainian twilight in Yeats's "Celtic Twilight"). From the very first line, Joyce's poem strongly echoes Yeats's "The Shadowy Horses", as it originally appeared in 1896 in *The Savoy*²⁵— "I hear the shadowy horses, their long manes a-shake". To Joyce's "thunder of horses" and "foam about their knees", there are Yeats's horses, "Their hoofs heavy with tumult, their eyes glimmering white".

4

If *Chamber Music* has a restricted value, it is not so much because the poems are "empty of meaning", or not visual enough,²⁶ it is rather because Joyce has not yet quite found his own voice. The echoes from other poets, Verlaine, Jonson, Yeats, even Margan at times, are too loud for the young poet to find his own poetic identity. Stanislaus Joyce's observations on this point still hold:

²⁴ Antoine Adam, *The Art of Paul Verlaine*, trans Carl Morse. New York, New York University Press, 1963, p. 94.

²⁵ Quoted in *The Symbolist Poem* (ed. Edward Engelberg), p. 269.

²⁶ William Archer expressed qualms about Joyce's poetry that were not very far from Harry Levin's criticism:

...I confess to a preference for poetry embodying a definite thought, or a distinct picture, rather than poetry which suggests only a mood. You will say that this criticism would equally apply to most of Verlaine and a good deal of Shelley. Well, perhaps it would; but you have got to write as exquisitely as they before you can validly plead their precedent. From an undated letter sent to Joyce. Quoted in Stanislaus Joyce, *op. cit.*, pp. 149-50.

What was true, and what I was beginning to notice, was that not all Jim's personality nor even the most distinctive part of it found expression in verse, but only the emotive side, which in one respect was fictitious.²⁷

His poetic identity, as most Joycean critics agree, is to be found in his prose works, where it thrives. But throughout his life Joyce kept on writing poetry, very sporadically however; poetry with the lyrical qualities of *Chamber Music* which he never quite abandoned, though somehow, the poems that cover such a wide span of time and which Joyce gathered in the *Pomes Penyeach* volume, retaining the lyrical qualities of his earlier poetry, faintly echo, at the same time, the prose work in progress. "A Flower given to my Daughter", for example, is rhythmically reminiscent of the description of the girl by the beach in *Portrait* — "Frail the white rose and frail are / Her hands... Rosefrail and fair - yet frailest..." cf. "Her bosom was as a bird's, soft and slight, slight and soft as the breast of some dark-plumaged dove. But her long fair hair was girlish: and girlish, and touched with the wonder of mortal beauty, her face" (*Portrait*).²⁸

A poem like "A Memory of the Players in a Mirror at Midnight" shares some of the distinctively onomatopoeic and alliterative style of much of *Ulysses* — "They mouth love's language. Gnash / The thirteen teeth your lean jaws grin with. Lash / Your itch and qualing, nude greed of the flesh" cf. "Mawkish pulp her mouth had mumbled sweet and sour with spittle." ("Lotus Eaters"),²⁹ or "His lips lipped and mouthed fleshless lips of air: mouth to her womb. Oomb, allwombing tomb" ("Proteus"),³⁰ or "SOPHIST WALLOPS HAUGHTY HELEN SQUARE ON PROBOSCIS. SPARTANS. GNASH MOLLARS. ITHACANS VOW PEN IS CHAMP" ("Aeolus").³¹

A poem like "She Weeps over Ragoon" illustrates this double echoing in Joyce's later poetry. It is reminiscent of the prose at the end of "The Dead", but it also echoes Verlaine's *ariette*, "Il pleure dans mon coeur".

Rain on Ragoon falls softly, softly falling,
Where my dark lover lies.
Sad is his voice that calls me, sadly calling,
At grey moonrise.

Love, hear thou
How soft, how sad his voice is ever calling,
Ever unanswered and dark rain falling,
Then as now.

²⁷ *Ibidem*, p. 150.

²⁸ James Joyce, *Portrait*, p. 199.

²⁹ James Joyce, *Ulysses*, p. 176.

³⁰ *Ibidem*, p. 48.

³¹ *Ibidem*, p. 148.

Dark to our hearts, O love, shall lie and cold
 As his sad heart has lain
 Under the moongrey nettles, the black mould
 And muttering rain.

The poem exquisitely works with the rhythm, sound modulations and echoes so typical of Verlaine's poetry. The first stanza plays with repetitions, with variations of a syntactical pattern; in one case, syntagmatically, by an inversion of word order ("falls softly softly falling"); the same pattern is then used for a paradigmatic variation, in alternate lines ("softly falling — sadly calling"). In the second stanza repetition is only by paradigmatic substitution and only once ("how soft, how sad"); whereas the third stanza contains no repetition. This constitutes a shifting rhythm that changes as the speaking voice changes. In the first stanza the echoing and alternating repetitions create a lulling, pendulum-like rhythm, with the extreme points of its sway in the repeated syntactic model and its drop in the short line: "Where my dark lover lies" and "At grey moonrise". The rhythm, on the one hand, mirrors the incessant rhythm of the falling rain; on the other hand, it evokes the mood of reverie in which the "I" is lost, while the echoing words also suggest the faint, disembodied voice of the dead lover, "sadly calling", already made one with nature and the rain "softly falling".

In the second stanza a new "I" is introduced, not lost in itself as the first, but externalized and intent only in addressing the voice of the first stanza, which has now become a "you". This new "I", though sharing the trance-like mood of the first, to some extent, is more detached from the echoing voice, "sadly calling". Accordingly, the lulling rhythm has died down, the repetitions are fewer, and the last short and abrupt line of the stanza is no longer a dropping point in a swaying movement, but a fateful closure — "Then as now".

The last stanza is further removed from the lulling influence of the voice; it is the realization of the ultimate end that reaches us all. It is no longer "I" or "thou", but a general, all-encompassing "we", a "we" that also includes the dead lover by comparisons — "Dark too our hearts...", "As his sad heart has lain".

The end of "The Dead" is similar to this poem both in rhythm and subject (though with a greater scope than the poem). There we have similar inversions and sound modulations that evoke the gentle, lulling rhythm of the falling snow. The description ends with the semantic and rhythmic finality of the word "dead".

His soul swooned slowly as he heard the snow falling faintly through

the universe and faintly falling, like the descent of their last end, upon all the living and the dead.³²

The kind of variations and sound modulations that Joyce has used in "She Weeps over Rahoon" somehow bear the typical Verlainian poetic signature: "la cloche, dans le ciel qu'on voit... Un oiseau sur l'arbre qu'on voit"; "La main blanche et la blanche patte"; "Bien que mon cœur s'en soit allé, // Bien que mon cœur, bien que mon âme"; "Qui ne pleure que pour vous plaire". Typically Verlainian too is that swaying rhythm which is almost incantatory and trance-inducing, as if to blunt with oblivion the edge of an otherwise too painful emotion. It is interesting to notice how frequently Verlaine resorts to images of rocking and lulling, and how sound repetitions are so moulded that they rhythmically insist on this pendulum-like nature of the emotions experienced: "Qui m'emporte / Deçà, delà"; "Va, vient, luit et calme"; "Où tremblote à travers un jour trouble / L'ariette, hélas! de toutes lyres!"; "Qu'est-ce que c'est que ce berceau soudain / Qui lentement drolote mon pauvre être?"; "Une aube affaiblie / Verse par les champs / La mélancolie / Ses soleils couchants. / La mélancolie / Berce de doux chants / Mon cœur qui s'oublie; Le ciel est, par-dessus le toit, / Si bleu, si calme! / Un arbre, par-dessus le toit, / Berce sa palme."

The Joyce poem somehow recreates this Verlainian lulling rhythm and evokes also a mood of oblivion, but in Joyce it is the oblivion brought about by death and dissolution, whereas in Verlaine oblivion, the rocking of emotions, seems to be the only antidote against pain. Indeed, one could say, with Harry Levin, that the lyrical quality of the poetry of both Joyce and Verlaine is such that their poems can be, and have been, set to music and sung. This in itself is no mean achievement. That we cannot speak of Joyce's "œuvre poétique" as we can of Verlaine's—since Joyce's poetic genius was channeled into prose—does not mean that many of Joyce's poems are not very fine lyrics indeed, or that being musical is a mark of inferiority.

³² James Joyce, *Dubliners*, Viking Press, S. A., p. 288.

EL TEXTO DESPLAZADO LA LITERATURA Y LA PERSPECTIVA DE LA ALTERIDAD

Marlene Rall

Una carta suele dirigirse a una o unas cuantas personas. Un texto impreso, en cambio, tiene como receptor un público ilimitado; puede leerlo el que quiera tomarse la molestia o procurarse el gusto. El único límite lo constituye el código en que está redactado. El texto llega hasta los límites del dominio de su lengua. En cuanto traspasa las fronteras, hablamos del texto desplazado, siendo éste el texto traducido a otro idioma, o el texto original, pero estudiado y apreciado por lectores de otra lengua materna.

Sabemos de la hermenéutica que la distancia que nos separa del tiempo de creación de una obra influye en nuestra comprensión de la misma. El texto desplazado presenta una segunda dimensión de alejamiento, la del espacio. Los lectores japoneses, para citar un ejemplo, leen la *Historia de Genji* y se percatan de la enorme distancia histórica entre su época y la medieval. Los demás lectores, que estamos lejos de la naturaleza y cultura japonesas, tendremos que superar esta doble distancia temporal y espacial con tal de lograr una comprensión satisfactoria del texto.

Al introducir una dimensión espacial, se amplía la reflexión acerca de las tareas y logros de la hermenéutica moderna, para la cual la comprensión del texto literario resulta de la tensión entre extrañeza y familiaridad, entre tradición y actualidad, entre distancia temporal y cercanía. El objetivo de la reflexión hermenéutica fue presentado de manera magistral por Hans-Georg Gadamer en su libro *Verdad y método*,¹ y algunas de las ideas ahí desarrolladas nos pueden servir de base para enfocar el tema del texto desplazado. Según Gadamer, la distancia temporal no tiene que ser superada o negada, siendo tal meta una equivocación de las posiciones historicistas. En verdad, se trata más bien de reconocer la distancia temporal "como una posibilidad positiva y productiva del comprender".² El pensamiento verdaderamente histórico tiene que incluir su propia historicidad, y el objeto histórico verdadero no es un objeto aislado, sino la unidad de lo propio y de lo otro. Lo ajeno siempre se contempla desde el punto de vista propio, y los dos no pueden separarse objetivamente. Esta posición consciente ante cualquier objeto histórico es necesaria para captar la relatividad del comprender.

¹ Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Tübingen, Mohr, 1975.

² Gadamer, *op. cit.*, p. 281. (Traducción mfa.)

La reflexión acerca de los objetos tiene que partir del conocimiento de la propia "situación". Este término de Gadamer con el cual designa una posición histórica incluye la dimensión espacial que nos interesa aquí. Y agrega el filósofo: "Al concepto de situación pertenece esencialmente el concepto de horizonte."³ El lector precisa conocer su propio horizonte, con todas sus limitaciones y cambios constantes, en el momento de establecer contacto con otras situaciones, otros horizontes, otras visiones y opiniones. Por otro lado, para llegar a comprender lo otro, hay que trasladarse hacia el horizonte ajeno y lograr la "fusión de los horizontes". La meta, se entiende, no es la identificación con el horizonte ajeno: esto no es posible, dada la distancia temporal y espacial. En las ciencias históricas y, por lo tanto, en el Análisis del Discurso tenemos que vivir con la aparente paradoja de que sólo una fusión consciente de los horizontes hace posible la comprensión, y que, al mismo tiempo, es necesario el constante distanciamiento entre una y otra posición histórica.

El enfoque hermenéutico fue incluido, últimamente, por César González en su libro *Función de la teoría en los estudios literarios*.⁴ En su breve presentación de dicho tema, se refiere a Gadamer y algunos de sus discípulos para llegar a la siguiente conclusión: "El estudio científico de la literatura puede, [...] utilizar también como instrumento la reflexión hermenéutica, siempre y cuando se asuma de entrada la historicidad de las interpretaciones."⁵ Lo que para el investigador de las teorías literarias es un enfoque entre muchos más, me parece cobrar especial importancia cuando el objetivo principal es la comprensión de textos extranjeros, como sucede en la carrera de Letras Modernas.

El mismo Gadamer, en la tercera parte de *Verdad y método*, que lleva por título "La lengua como medio de la experiencia hermenéutica", encara el problema del texto desplazado, al hablar de las tareas hermenéuticas a las que se somete el traductor, y al afirmar: "la lengua extranjera tan sólo significa un mayor grado de dificultad hermenéutica, o sea de extrañeza y superación de la misma".⁶

Para adentrarnos más en la problemática que suscita el texto desplazado, propongo examinar un pequeño ejemplo concreto concerniente a la traducción, para luego someter a discusión algunas consideraciones respecto del estudio de Letras Modernas, campo del texto desplazado por excelencia.

Como ejemplo, escogí un poema de Goethe, tomado de una pequeña colección que tradujimos en unas clases de alemán con estudiantes avanzados, con el objeto de conmemorar el 150 aniversario de la muerte del ilustre poeta.

³ Gadamer, *op. cit.*, p. 286. (Trad. mía.)

⁴ César González, *Función de la teoría en los estudios literarios*, México, UNAM, 1982.

⁵ González, *op. cit.*, p. 159.

⁶ Gadamer, *op. cit.*, p. 365. (Trad. personal.)

El poema-canción (que me es familiar por tradición oral, tanto en la letra como en la música de Franz Schubert, desde mis años mozos) va acompañado por tres traducciones: una —la oficial, para así decirlo— incluida en las obras completas de Goethe traducidas por Rafael Cansinos Asséns; otra traducida por mí y discutida en el mencionado grupo de estudiantes, versión que figuraba en nuestra colección hasta en las galeras, y otra más que apareció en la publicación bajo nuestro nombre, sin ser de nosotros.

Freudvoll
Und leidvoll
Gedankenvoll sein,
Langen
Und bängen
In schwebender Pein,
Himmelhoch jauchzend,
Zum Tode betrübt;
Glücklich allein
Ist die Seele, die liebt.

Lleno de alegría
y de tristeza,
ensimismado.
Con temor
y temblor
en ardorosa pena,
jubiloso en los cielos
y atribulado en la muerte,
sé que sólo es dichosa
el alma que ama.⁷

Alegre triste
ensimismado estar
ansioso azorado
en penas quedar
jubiloso hasta los cielos
afligido hasta la muerte
feliz es sólo el alma
que sabe amar.

Sentirse alegre,
o pesaroso,
o con nostalgia,
o caviloso;
no descansar,
siempre afanoso,
con inquietud mirar al cielo
la muerte siempre estar temiendo...
Pues, a pesar de todo, sí:
¡quien ama, solamente
en el mundo es feliz!⁸

⁷ Versión publicada en *Casa del tiempo*, no. 23, México, UAM, julio de 1982; suplemento, p. XII.

⁸ J. W. Goethe, *Obras Completas*, Recopilación, traducción, estudio preliminar, prólogos y notas de Rafael Cansinos Asséns, Madrid, Aguilar, 1959, tomo III, p. 1631.

La pequeña canción de Goethe —tan simple y modesta en su apariencia— se revela como estructura poética sumamente elaborada. Los diez versos de la estrofa única se distribuyen en cuatro unidades— dos de tres versos y dos de dos versos — cuya métrica es idéntica: cuatro pies con rima aguda, separados por dos sílabas no marcadas: ~~~~~. Las primeras dos unidades tienen la misma distribución de sílabas tónicas y átonas, mientras el reparto por dos versos de la siguiente y el encabalgamiento en la última evita la monotonía machacona. En lo que respecta a la sintaxis, el poema ostenta la misma simetría: las unidades métricas corresponden a sintagmas: los dos primeros son construcciones infinitivas, el tercero consta de participios conjuntos, y el último constituye la oración principal. La rima de las unidades y la rima interior contribuyen al efecto de densidad musical. Por cierto que no son rimas rebuscadas, artificiosas: un poeta impresionista las desdenaría por gastadas. Pero van muy bien con el propósito de ser cantadas: la ingenua Clara las canta en el tercer acto de *Egmont* (drama terminado en Roma, en 1787). “Gorjeos de pajarillo pizpireto”, lo llama Rafael Cansinos Asséns.⁹ El léxico —un tanto anticuado para oídos del siglo xx— es poético y atractivo a tal grado que la primera y la tercera unidades se han hecho proverbiales. La triple composición de tesis, antítesis y síntesis evoca los contradictorios estados de ánimo del que ama. Los tres primeros versos contienen adjetivos coordinados en función atributiva junto con su cópula. Los tres están contruidos según el mismo principio, o sea se derivan de sustantivos a los que se agrega el sufijo *-voll* que corresponde al sufijo español *-oso*, del latín *-osus* que denota abundancia, copiosidad. Cabe destacar que las formas sintéticas *freudvoll*, *leidvoll*, etc., no equivalen a las formas analíticas *voll Freude*, *voll(er) Leid*, comparables éstas a: *lleno de alegría*, *de pena*, etc. El segundo terceto tiene composición simétrica al primero: dos infinitivos seguidos por su modificador. El primer verbo sobrevive hoy día con un prefijo: *verlangen* y significa *añorar*, *ansiar*; el segundo verbo *bangen* es arcaico y poético; el adjetivo correspondiente, en cambio, es muy común en los dialectos septentrionales. El sexto verso no tiene equivalencia formal en español, el participio presente atributivo *schwebend*, que primero evoca la idea del vuelo de aves que se ciernen sin aletear; luego, modismos como *zwischen Furcht und Hoffnung schweben*, fluctuar entre el recelo y la esperanza; o sea, este participio evoca una sensación opuesta a reposo y sosiego. Los participios antitéticos *jauchzend* und *betrübt* van modificados por locuciones adverbiales de grado que expresan, al mismo tiempo, una dirección: el regodeo cuyo júbilo sube al cielo y el entristecimiento que desciende hasta las puertas de la muerte. Nótese que la oposición no es cielo: infierno, vida: muerte. No se trata del temor ante la muerte, sino

⁹ Goethe, Prólogo a *Egmont*, de R. Cansinos Asséns, *op. cit.*, p. 1603.

de la mayor gradación de tristeza, recurso muy común en alemán (cf. *todmüde* = muerto de cansancio; *todtraurig* = "muerto de tristeza"). Los dos últimos versos constituyen una conclusión a todos los predicados precedentes. El adverbio *sólo* desencadena varias proyecciones: lo., dentro del texto, el que ama es feliz a despecho de las emociones extremas que atraviesa y 2o., frente al contexto extraverbal, los que no aman no pueden ser felices.

Como se ve, el contenido no ofrece dificultades ni siquiera para el lector más lejano. Y escogí este poema "sencillo" para no enredar el asunto más de lo necesario. Ya, así, se hace patente el inmenso problema con que se enfrenta aquel que quiere desplazar el texto de su ámbito original. En mi intento por verter el poema al idioma español, me guió el afán de buscar una equivalencia rítmica, musical, de las imágenes y paralelismos a la que debía sujetarse la mayor fidelidad semántica posible. Y fue ésta la pauta general que dirigió el trabajo de nuestro grupo. Con las múltiples revisiones y discusiones me queda la duda, si lo que a mí me suena como buen ritmo prosódico, cadencia melodiosa, rima o asonancias aceptables en español, tal vez cause una impresión muy distinta en un hispanohablante. La métrica alemana cuenta los pies; el manejo de las sílabas no marcadas es mucho más libre que en la métrica española donde cada sílaba es constitutiva del verso. Es un hecho curioso y de sobra conocido que la poesía de Goethe es como refractaria a la traducción. Hay quienes afirman que fue gracias a Goethe que el lirismo brotara en los países de habla castellana.¹⁰ En todo caso consta que a los *lieder* goetheanos les tuvo que abrir paso la poesía de Heinrich Heine, tanto más fácil de traducir.

En el número cero de la revista *El Traductor* apareció una cita de Augusto Monterroso¹¹ según la cual más vale traducción mala que ninguna. La *Divina Comedia*, por ejemplo, seguiría siendo lo que es aún en la peor versión. Puede ser que esta afirmación tenga cierta validez para la épica, teatro y novela, aunque hasta en este campo valdría la pena indagar la cuestión de si la mala traducción puede obstruir el paso de una obra, o menguar su éxito en la cultura ajena. En cuanto a la lírica, me parece absolutamente innegable la importancia de la calidad para una buena acogida. Sin entrar en más pormenores de este tema sin fin que es la traducción literaria, quisiera concluir mis observaciones acerca de la traducción en particular y en general con la siguiente tesis: para traducir las obras maestras con la mayor fidelidad al texto y contexto originales y la mejor adaptación a la nueva cultura, se requiere del trabajo conjunto de dos especialistas provenientes cada uno de una de las lenguas y culturas involucradas en el diálogo her-

¹⁰ Véase Udo Rukser, *Goethe en el mundo hispánico*, México, Fondo de Cultura Económica, 1977, p. 193.

¹¹ Augusto Monterroso, "Es mejor leer a un autor importante mal traducido que no leerlo..." en *El traductor*, año 1, no. 0, 1er. semestre, 1982, México, p. 21.

menéutico. Bajo la salvaguardia del representante de la lengua fuente, se vertería el mensaje a la lengua meta con todas las exigencias impuestas por ella a través de su representante. Asimismo, la formación de traductores literarios debería, según mi parecer, introducir a los aprendices a ese diálogo bicultural al que da lugar el texto por traducir.

Hasta ahora he enfocado sobre todo lo familiar y las dificultades de transponerlo al contexto ajeno. Ahora se impone la perspectiva contraria: la perspectiva de la alteridad. Hablando de Goethe en el mundo hispánico, comenta Udo Rukser: "La distancia espacial [...] será más difícil de superar (que la temporal); en efecto Goethe, contemplado desde lejos, produce un efecto distinto que visto de cerca. Visto desde España y no digamos ya desde América Latina, su figura resulta tan distinta —en cuanto a luz, contorno y contenido— como una montaña, que vemos diferente desde lejos que desde cerca o de otro modo desde el Norte que desde el Sur."¹² Esta observación es válida para el estudio de las letras extranjeras en general. Las lecturas de *Pedro Páramo* en Alemania, Francia e incluso en España serán diferentes de las que se realizarán aquí en México. Un texto como "Nos han dado la tierra" para un lector con íntimo conocimiento del campo mexicano es algo cercano, familiar, que considerará como perteneciente a lo suyo. Para los lectores de otros continentes, otros climas, otra historia, causa extrañeza, es distinto a lo familiar, es lo otro. Por supuesto, lo ajeno puede ejercer una atracción tal que lleva al receptor a identificarse con él, a integrarlo en el mundo propio. Los artistas, muy a menudo, se inspiran en obras lejanas y enriquecen así su propia tesitura. El *Diván occidental-oriental* de Goethe es uno de los ilustres ejemplos de tal identificación. El teatro, por razones obvias, tiende a presentar obras extranjeras conforme al gusto y receptividad de su propio público. Así puntualiza, por ejemplo, Luis de Tavira luego de la puesta en escena de *La honesta persona de Sechuán*, en 1979: "Tomamos el texto de *Der gute Mensch von Sezuan* como punto de partida que nos impulsara hacia la creación de un espectáculo sobre nuestra propia realidad. Afirmar que nuestra ciudad —el arrabal más grande del mundo— se llama Sechuán-La Legendaria, es comenzar a narrar algo más que un cuento chino."¹³

Con todo, la ciencia literaria no puede contentarse con la lectura identificadora, aunque como proceso primario tiene peso y validez. A un lado de ella, hay que desarrollar la lectura crítica, analítica, que reconoce la distancia entre lo propio y lo ajeno.¹⁴

¹² Rukser, *op. cit.*, p. 14.

¹³ La honesta persona de Sechuan, Espectáculo sobre la obra *Der gute Mensch von Sezuan* de Bertolt Brech. Texto del folleto.

¹⁴ Véase Alois Wierlacher, "Deutsche Literatur als fremdkulturelle Literatur", en A. Wierlacher (ed.), *Fremdsprache Deutsch*, 2 tomos, München, Fink UTB, 1980, p. 150.

Los maestros de Letras Modernas observamos regularmente la extrañeza que causan los textos desplazados. En la interpretación de un poema de Rilke: "Desterrado en las montañas del corazón",¹⁵ me di cuenta que mis alumnos asociaban con el concepto de montañas imágenes totalmente distintas de las mías, que me mostraban automáticamente a Rilke ante las cimas de los Alpes. A tal grado eran diferentes las asociaciones que para ellos la metáfora adquiría poca o ninguna plasticidad. Sería fácil amontonar más ejemplos. Y no debemos concretarnos a tomar en cuenta sólo las diferencias obvias. Las "siete tesis erróneas sobre Latinoamérica" de Rodolfo Stavenhagen¹⁶ señalan cuán diferente es el nuevo mundo del llamado occidente en cuanto a cultura, religión, política, educación, arte, etc. —y eso a pesar de la aparente similitud. Debajo de la superficie occidentalizada subyacen y perduran conceptos autóctonos que los filósofos y sociólogos americanistas han destacado y analizado con agudeza: "América como conciencia",¹⁷ Arturo Andrés Roig declaró acerca de "El valor de la llamada "Emancipación Mental":¹⁸ "El 'legado' no es lo que nos define culturalmente, sino que somos nosotros los que lo definimos, lo asumimos y lo recreamos de acuerdo con una situacionalidad cuyo signo únicamente puede estar marcado por una lucha constante de superación de todas las formas de alienación." Hanns-Albert Steger, en un coloquio sobre Latinoamérica,¹⁹ ha denunciado el etnocentrismo del pensamiento europeo y ha puesto en entredicho el postulado de universalidad de la ciencia occidental.

¿Qué consecuencias tendrá esta toma de conciencia para el estudio de las letras "extranjeras"? ¿No tenemos que cuestionarnos si los modelos europeos tienen la misma validez para México? Un solo ejemplo: según Teun A. van Dijk,²⁰ la comprensión y retención de textos se logra gracias a la facultad cognoscitiva de formar macro-estructuras, operación que consiste básicamente en la subsunción lógica de conceptos específicos bajo conceptos generales. Para corroborar la validez de su teoría, van Dijk llevó a cabo experimentos con alumnos de una secundaria holandesa, quienes de un texto de Boccaccio efectivamente recordaban —conforme se alejaba la lectura— los puntos esen-

¹⁵ Rainer Maria Rilke, "Ausgesetzt auf den Bergen des Herzens", en *Obras completas*, ed. por Ernst Zinn, tomo II, Insel, Frankfurt, 1956, p. 94.

¹⁶ Rodolfo Stavenhagen, "Siete tesis equivocadas sobre América Latina", en *El Día*, 25 y 26 de junio de 1965.

¹⁷ Leopoldo Zea, *América como conciencia*, México, UNAM, Fac. de Filosofía y Letras, 1972.

¹⁸ Arturo Andrés Roig, "El valor de la llamada 'Emancipación Mental'", en *Latinoamérica, Anuario/Estudios Latinoamericanos* 12, México, UNAM, 1979, pp. 351-362, p. 361.

¹⁹ Hanns-Albert Steger, "Homunculus Germanicus in der Neuen Welt", en *Zeitschrift für Kulturaustausch*, no. 1, Stuttgart, 1980, pp. 72-81.

²⁰ Teun A. van Dijk/Walter Kintsch, "Cognitive Psychology and Discourses: Recalling and Summarizing Stories", en W. U. Dressler (ed.), *Current Trends in Textlinguistics*, New York/Berlin, de Gruyter, 1978, pp. 61-80.

ciales, olvidando paulatinamente los detalles. Asimismo los resúmenes retoman los nudos de información y pasan por alto los accesorios. En una discusión con van Dijk alegué que esta facultad cognoscitiva me parecía más bien fruto de nuestra educación que capacidad innata universal. Porque observé innumerables veces cuánto trabajo les cuesta a muchos de mis alumnos aprender a hacer resúmenes. Sobre esto van Dijk agregó un dato interesante: en Estados Unidos hicieron también experimentos con cuentos narrados por indios de Norteamérica. Ahora bien, donde los cuentos se desviaban de las estructuras narrativas acostumbradas, los lectores "blancos" fueron incapaces de recordar con exactitud y de resumir la idea general. ¿Tenemos que interpretar este resultado en el sentido de que las macroestructuras no representan una categoría universal, sino una emanación específica de la lógica occidental? Ha de haber otras facultades cognoscitivas soslayadas por la tradición occidental. Para evitar malentendidos cabe agregar que con esto no quiero fomentar un relativismo ligero y superficial; pero sospecho, cada vez más, que en México, este país que para mí representa la alteridad cotidiana palpable, existen factores culturales que apenas empiezo a barruntar, pero que debería ver con toda claridad para que me guíen en mi oficio de educadora.

Es obvio que no basta con comparar las visiones que tenemos en ambas culturas de las montañas, de la primavera, de la casa y del hogar, de la muerte y la redención o todo lo que aparezca en la obra en cuestión. Tampoco es suficiente franquear el contraste, procurando que nuestros alumnos interpreten los textos tal como lo haría un estudiante italiano, francés, alemán o británico. Es imposible esbozar de buenas a primeras un programa exhaustivo que se derivaría de una posición autóctona de las Letras Modernas en México. Me concretaré a tocar algunos puntos que me llevaron a reflexionar sobre la perspectiva de la alteridad.

En las clases que tienen un tronco común para las cuatro lenguas que se estudian en el Colegio de Letras Modernas, surge la constante necesidad de cotejar las teorías provenientes de las diferentes escuelas europeas. A veces es incómodo para los maestros y confuso para los alumnos ubicarse en el laberinto de términos y conceptos convergentes y divergentes que confluyen en el tronco común. Sin embargo, esta dificultad, a la que no necesitan enfrentarse al mismo grado los estudiosos europeos, la veo como una oportunidad, ya que este cotejo, si es que lo logramos, nos libra de la dependencia incondicional.

En el sentido de Gadamer, la distancia geográfica puede llegar a ser positiva y productiva, si los impulsos que llegan de fuera se acogen con reserva, se digieren, se destilan y se reelaboran según las necesidades auténticas del país.

En términos generales, pienso que es útil que entre los maestros de Letras

se intensifique el diálogo —diálogo que por cierto ha comenzado desde hace mucho. Hubo, por ejemplo, cursos sobre evaluación de trabajos semestrales, tesis y tesinas— tipos de textos sumamente importantes en la vida académica. El seguir discutiendo las normas que rigen la asesoría y evaluación de tesis me parece una tarea cabal, ya que los juicios —aparte de ser inevitablemente subjetivos— difieren de acuerdo con la formación de cada maestro. Las diferentes lecturas de la misma tesis repercuten en diferentes calificaciones: experiencia a veces dolorosa y con consecuencias extratextuales para el alumno a quien concierne. Es de esperarse que la perspectiva de la alteridad, la toma de conciencia de la propia "situacionalidad", coadyuve a detectar (cito del resumen de la reunión sobre "Análisis de los lenguajes sociales y teoría del discurso", del año pasado): "de qué manera el aprendizaje de la propia disciplina a través de textos extranjeros determina la creación de modelos de trabajo y de mentalidad que entran en contradicción con las condiciones reales que rodean al alumno."²¹

En cuanto al plan de estudio, la "Xenogermanística" —como destaca un grupo de especialistas alemanes en una publicación que reflexiona a fondo sobre la problemática de la alteridad en las ciencias literarias—²² no puede ni debe ser concebida como "germanística de substracción". Esto en el sentido de que se estudiaría aquí todo lo que se estudia allá, pero todo un poco menos: menos escritores de una época, menos obras del escritor, menos bibliografía acerca del autor, pero en principio lo mismo. Semejante empresa equivaldría, en realidad, a una germanística —o romanística, o anglística— de adición, no de substracción, habida cuenta la necesidad de recuperar los conocimientos de historia, geografía, ciencias políticas y sociales, filosofía, música, artes que sus compañeros allá adquirieron desde la primaria. Vistas las cosas así, la diferente formación escolar significaría un rezago irrecuperable. En cambio, si tomamos la distancia geográfica no como obstáculo, sino como oportunidad, el intento por entender los textos desplazados se ve enriquecido por la posición auténtica del "otro" quien, en su lectura, compagina la cultura propia con la ajena. En este sentido, Dietrich Krusche, en la mencionada publicación,²³ diseña tres dimensiones para la ciencia literaria extranjera: 1o., la reconstrucción y análisis del contexto en el que nace y al que responde la obra; 2o., la reconstrucción y análisis de la recepción de la obra a través de la distancia histórico-cultural y 3o., el análisis de las condiciones y posibilidades de mediación en la cual intervendrán los estudiosos de diferentes lenguas maternas.

El grupo de autores alemanes propuso, además, una remodelación de los

²¹ Resumen de la reunión sobre "Análisis de los lenguajes sociales y teoría del discurso". (Sin autor, lugar, fecha.) Mimeografiado.

²² Wierlacher, *op. cit.*

²³ Dietrich Krusche, "Die Kategorie der Fremde", en Wierlacher, *op. cit.*, pp. 47-57; p. 49.

planes de estudios que enseñan la literatura en el orden cronológico. Según ellos,²⁴ lo que facilita el acceso a las letras extranjeras, sería un canon temático de lecturas que partiera de los intereses originales de los propios alumnos y los llevara cuidadosa, pero tenazmente, de la lectura identificadora hasta la comprensión hermenéutica.

Otra idea consiste en incluir en los seminarios literarios el análisis de textos que reflejaran ejemplarmente el diálogo entre dos culturas. El "Deutsches Requiem" de Borges,²⁵ por ejemplo, permite estudiar el cataclismo alemán a través del reflejo de una visión latinoamericana. O, al revés, *La serpiente emplumada*, acaso un texto de menor atracción para lectores mexicanos, sin duda alguna provocará discusiones sobre preguntas del tipo: ¿Qué imagen se hacen ellos de nosotros? ¿Qué imagen nos hacemos de ellos? ¿Qué imagen nos hacemos de nosotros mismos? El preocupante juego comunicativo de "image-mirage" cobra cuerpo, y el estudio de las letras ajenas cumple su objetivo en el sentido de que lleva a la reflexión y comprensión del mundo y del lugar que ocupa cada yo en él.

Las ideas, recetas, sugerencias y recomendaciones pueden llegar de dondequiera. Pero es aquí que se tienen que ponderar, debatir y evaluar para encontrar las soluciones que serán más que puros paliativos. La distancia geográfica, cultural, vista como oportunidad permite asumir la difícil tarea de construir puentes, o como diría Alfonso Reyes: "La inteligencia americana está llamada a desempeñar la más noble función complementaria: la de ir estableciendo síntesis, aunque sean necesariamente provisionales."²⁶

²⁴ Wierlacher, *op. cit.*, p. 153.

²⁵ Jorge Luis Borges, "Deutsches Requiem", en *El Aleph*, Buenos Aires, Emecé, 1966. pp. 81-90.

²⁶ Alfonso Reyes, "Notas sobre la inteligencia americana", en *El ensayo mexicano moderno*, vol. I, p. 37. (Citado según: María de Lourdes Franco Bagnouls, *Letras de México (1937-1947). Índice y estudio*, México, UNAM, 1981, p. 55.)

RESEÑAS

HOOKER, Jeremy. *David Jones, an Exploratory Study of the Writings*. London, Enitharmon Press, 1975.

Este compacto y sustancioso estudio de uno de los mayores poetas ingleses del presente siglo no sólo se propone servir de introducción convencional a la obra del autor, sino ser una verdadera exploración de la misma, tanto más necesaria, cuanto que David Jones debe ser leído repetidas veces para ser comprendido. De ahí que sus críticos se beneficien entre sí al comparar sus respectivos hallazgos.

El fin de Hooker es "aclarar las relaciones entre el uso que el escritor hace del lenguaje y sus temas" (pág. 7). Más específicamente, se ocupa de explorar la pauta arquetípica de iniciación y los símbolos que con ella se asocian, y de examinar las formas en que todo ello queda encarnado en los poemas de Jones, sobre todo *Entre Paréntesis* y *Los Anatemas*, así como en menor grado en los "fragmentos". La exploración de esta pauta o estructura no puede reducir la obra del poeta a un mero esquema, dado que ésta es el resultado de un esfuerzo artístico cuyas concepciones adquieren en seguida formas concretas. Además, la poesía de este autor manifiesta una notable integración entre partes completas en sí mismas y un conjunto más extenso. Así como una de sus principales preocupaciones es expresar un orden en formas necesariamente diversas, la pluralidad de sus distintos poemas es la expresión de un orden fundamental. Existe por tanto verdadera cohesión entre todos los elementos de su mundo imaginativo, por más que él los denomine "fragmentos". Cada parte constituye una "señal" para su autor y ostenta el sello de su vigorosa personalidad. Dada esta fuerte integración de la obra de Jones, Hooker lamenta las restricciones que el análisis impone necesariamente al crítico, ya que por muy concienzudo que éste sea, no viene a dar sino un esbozo limitado y fantasmal del mundo vivo que se propone explorar.

El método que Hooker emplea evita repetir los datos de la biografía de Jones, imitando a éste en su estudio sobre Joyce, *Época y Artista*. Por tanto, hace hincapié en los "accidentes" y en los "factores condicionantes" que cree fueron fundamentales para la formación del poeta. El primero de éstos es que David Jones fue un londinense (aunque nacido en Kent en 1895) con fuertes afinidades galesas, heredadas por la vía paterna y reforzadas con estancias en el país de Gales. Aunque estos contactos lo llevaron a conocer íntimamente la cultura y las leyendas de esa región, no fueron suficientes para que dominara el galés, lo que lo obligó, como Joyce, a expresar sus descubrimientos e impresiones en lengua inglesa. De ese modo su sensibilidad respecto a Gales se mantuvo siempre como la de un extranjero, el cual

precisamente porque valora lo que trata de asimilar, desarrolla una actitud más atenta respecto a ello, y pone en juego un mayor esmero para captarlo. Gales, dice Hooker, es un país donde la memoria ancestral ha subsistido más largamente, y donde la amenaza a la lengua y a la cultura han hecho a la población adherirse con más ahínco al pasado como un baluarte en la lucha por el porvenir. Jones se halla por tanto situado en las fronteras de dos culturas, y de ahí el nombre de "anglo-galeses" con que se describen varios escritos de este autor en que se armonizan y reconcilian valores culturales claramente opuestos.

El hecho de que Jones descendiera por vía materna de un fabricante de mástiles explica su predilección por los oficios marítimos y por todo lo que tenga que ver con el mar, con el Támesis y con el agua en general. Desde temprano se manifiesta en él la percepción de la Gran Bretaña como isla, y de Londres como su puerto principal, en donde las influencias extranjeras se mezclan con los elementos nativos.

Otros factores fueron su servicio como soldado raso con los Reales Fusileros Galeses en el frente occidental durante la Primera Guerra Mundial, desde fines de 1915 hasta principios de 1918, seguido en 1921 por su conversión a la Iglesia Católica Romana y por su viaje a Palestina en 1934.

Por otra parte, Hooker menciona la habilidad artística de Jones, que, descubierta desde la niñez, rivaliza con su talento literario. Las dotes para la escultura y la pintura que afinó Jones de 1909 a 1914 en una escuela de arte, lo llevaron a proponerse ilustrar las leyendas o temas históricos galeses o a convertirse en pintor de animales, lo cual cumplió, como lo atestigua su valiosísima obra en estos campos. Observa Hooker que existe una percepción muy clara en Jones de los orígenes y del crecimiento de su imaginación, lo que, unido a su amor por lo concreto, presta especial fuerza a sus poemas, y lo hace consciente no sólo de su técnica, sino del empleo de sus símbolos. Esto a su vez se relaciona con su interés en la antropología, la arqueología y la mitología, y con su conocimiento de la etimología y de la psicología. En estas materias, así como en la historia, la teología y la literatura, Jones ha sido un lector asiduo aunque poco sistemático, y todas ellas han enriquecido, según Hooker, su sentido de la continuidad del pasado, el cual es inseparable de su manera de aprehender la realidad. En ello estriban algunas de las principales afinidades entre Jones por una parte y Joyce y Eliot por la otra, ya que estos últimos también se han interesado por la tradición, por el pasado y por sus estructuras arquetípicas, las cuales Jones ha conocido no sólo de modo libresco, sino sentido y traducido a la poesía como tales. De ahí el gran contenido de terror y de ternura que ésta encierra.

Otra característica de Jones es la ausencia de etapas de transición en la manifestación de su talento literario. *Entre Paréntesis* apareció en 1937, tras de ser elaborado durante nueve años, como una obra madura. No es éste un poema menos logrado, aunque sí diferente de *Los Anatemas*, pese a la existencia en ambos de algunos asuntos comunes.

Entre Paréntesis trata de la Primera Guerra Mundial vivida por un grupo de reclutas galeses. Jones insiste en que el contacto del poeta con la realidad

es fundamental. Uno debió haber estado ahí, dice; el arte lo obliga a uno a hacer el trabajo de un soldado de infantería. "La imaginación debe trabajar a través de lo que conoce, y de lo que es conocido por una especie de tacto" (pág. 12). *Entre Paréntesis* trata de cosas que "vi, sentí y fui parte de", añade.*

Hooker cree que la calidad sensorial de *Entre Paréntesis* es obvia. Se trata de un poema repleto de detalles precisos que traducen la miseria y el terror, el fastidio y el compañerismo del soldado. Es un libro que perdurará aun cuando se hayan agotado los recuerdos inmediatos y los noticieros de la Primera Guerra Mundial, y que hará partícipes a sus lectores de las experiencias de la misma.

Pero además de ser intensamente realista, *Entre Paréntesis* es una obra metafísica, en el sentido que hace sentir la preponderancia de un orden superior por encima del caos de la contienda. Mas quizá "caos", observa Hooker, no sea la palabra adecuada, ya que el poema hace hincapié en la preocupación que Jones tiene por "descubrir el principio ordenador de todas las actividades humanas, el cual se dirige lo mismo a fines creativos que destructivos" (pág. 13).

Y es que el ejército impone a cada uno de sus miembros una disciplina que lo convertirá, ya en conjunto, en un mecanismo eficaz por encima de la voluntad de cada uno. La orden o palabra de mando logra esa subordinación de lo particular a lo colectivo; y por ello hay una clase de lenguaje en el poema que reproduce la jerga técnica del estratega y la conversación de cada individuo, de cada soldado, del protagonista John Ball, y su reducción a un número: el soldado 25201. Estas palabras de mando son como la "liturgia" de un orden que tiene sus misterios y, por consiguiente, sus etapas de iniciación, cuyos catecúmenos son los nuevos reclutas.

Este orden militar es, sin embargo, sólo una parodia del orden religioso con el cual se relaciona mediante metáforas ritualistas y litúrgicas, y esto no necesariamente de manera irónica, sino en aquellos aspectos que revelan creatividad, flexibilidad, cooperación, entrega apostólica. No es que para Jones un orden se confunda con otro, sino que Jones percibe la coexistencia y ambivalencia de todas las estructuras, aún las destructivas y deshumanizantes. De ahí su compleja actitud ante el Imperio Romano. La disciplina del orden bélico, los horrores a que está destinado, proporcionan una medida de apoyo y de seguridad, y abren, para los soldados que tienen sentido de la historia, una imagen desfigurada si se quiere, pero imagen al fin, de los ejércitos y de todas las guerras que ha habido en el mundo.

Como el novicio de una orden religiosa que se ofrece a Dios, el soldado tiene que sacrificar sus inclinaciones personales al bien de algo que lo sobrepasa: el ejército, la máquina. El modo como la percepción que el soldado tiene de este orden coexiste en él con sus sentimientos y asociaciones personales está ejemplificado por Hooker en su cita del pasaje en que Ball queda herido y experimenta una terrible lucha con sus emociones antes de

* Las citas de Jones que aparecen en el estudio de Hooker, se marcan en esta reseña con asterisco.

abandonar su rifle. El pasaje muestra también la actitud para crear mitos, la cual persiste bajo el barniz de la civilización.

La guerra tiene también el poder de mezclar y unir a los hombres. El poeta expresa esta realidad aludiendo al poema heroico galés *Y-Gododdin*, porque éste se refiere a la mezcla de razas que produjo una unión muy antigua; es decir, alude a la isla, a la Gran Bretaña, como una herencia común, y al recuerdo de Roma como parte de la unidad europea. Asimismo el ejército es una amalgama de individuos que sufren a causa de la uniformidad. Y cada soldado, tenga o no conciencia de su pasado histórico, es resultado y expresión del mismo. Esa variedad se percibe en la forma en que el poema reproduce distintas voces que contrastan con las voces estereotipadas de mando. Y no es que esas voces plurales, humanas, humorísticas incluso, carezcan de orden o pauta, sino que éste es simplemente otro aspecto de la realidad. Su diversidad coexiste dentro de una unidad que revela la naturaleza del mundo creado y las leyes divinas que lo rigen.

La percepción de este sustrato metafísico en la existencia y coexistencia de todas las cosas es el principio unificador de la obra de Jones. O sea, dice Hooker, que "la unidad de su obra descubre una visión unificada; la obra estructurada es un signo de un universo divinamente ordenado. Así es que el lenguaje de *Entre Paréntesis*, cuando no reproduce el supuesto de que para el ejército todo hombre es un instrumento, significa la identificación con toda la vida sensible y su lugar en el orden sobrenatural" (pág. 17).

Hooker procede en seguida a dar una breve reseña de las siete partes de *Entre Paréntesis*, las cuales dramatizan un movimiento en el espacio y en el tiempo, desde el embarque de los reclutas en la costa inglesa en diciembre de 1915 hasta la masacre de Biez Copse en julio de 1916. Este periodo conlleva una iniciación, un rito, el paso a un universo psíquico y mítico, un viaje al pasado, una entrada en la tierra y el tránsito de lo conocido a lo desconocido, que se desarrollan simultáneamente a lo largo del poema.

Lo más sobresaliente de la breve referencia que hace Hooker a las siete partes de *Entre Paréntesis* es su explicación del laberinto como un símbolo de renacimiento que además delimita fronteras entre diferentes mundos o manifestaciones del orden, y que se asocia, por último, con la Madre Tierra y con el agua como elementos que dan vida. El laberinto implica además un tiempo psíquico donde presente y pasado se desmoronan.

Algunos símbolos, indica Hooker, son ambivalentes: *v.gr.*, los soldados son víctimas al modo de Cristo, o fratricidas; también son bestias llevadas al matadero. A lo largo de todo el libro el lector percibe tanto el mundo externo de la región que recorre el regimiento, con los detalles de su aspecto rural, como el mundo interno de los soldados, sus pensamientos y emociones.

Una de las cosas más interesantes, aunque teñida a ratos de humorismo, es el empeño de humanizar, ordenar y volver habitable el caos creado por la guerra. El hombre para Jones es una creatura "que establece orden, aunque sea por breve tiempo, en cualquier lugar salvaje"* (p. 24).

El hecho de que los soldados traten de convertir en hogar los tramos y recovecos de sus trincheras, dándoles los nombres de calles y avenidas londi-

nenses, resulta irónico a la vez que conmovedor, lo mismo que el alto espíritu de cooperación que manifiestan unos con otros en contraste con la indiferencia que caracteriza el comportamiento habitual del hombre en la vida citadina. Hooker hace notar que, en el siglo xx, es en esta literatura de la Primera Guerra Mundial donde —aparte de algunas novelas sobre la clase trabajadora— se puede encontrar auténtico calor humano.

Más aún, esta cooperación mutua de los soldados es tanto recreación como recuperación de una cultura de la era primitiva, pero impregnada con las memorias históricas que cada uno lleva consigo. Por ello la tierra baldía y laberíntica de las trincheras, tierra de agua y lodo, está relacionada con el ciclo del rey galés Arturo, y con alusiones a la *Morte d'Arthur* de Malory. La búsqueda del Santo Grial a la que alude este relato es también una iniciación, y los soldados se relacionan con los protagonistas de esa aventura porque experimentan el temor respetuoso y el horror o encantamiento —en el sentido de quedar sometidos a un proceso de transubstanciación— propios del que contempla la disolución de un orden de cosas en otro. *Entre Paréntesis* es, opina Hooker, una magnífica expresión del miedo, del frío, del misterio, de la sensación de envenenamiento y de la belleza extraterrena que acompañan esta disolución.

En el rito y proceso de iniciación, el laberinto, la cueva, el vientre y la tumba se identifican como símbolos del cuerpo de la Madre Tierra. Representan el principio femenino que se opone al principio masculino de la guerra. Para Jones ese principio femenino es arquetípico y a la vez cristiano. Provoca en el poeta gran ternura y se asocia con su devoción a la Virgen María, que también es su Musa, y con la naturaleza y sus poderes restauradores y curativos, así como con la "dulce hermana", la muerte, en la cual, al finalizar el poema, se funden, como en una hermosa y espesa floración, los cuerpos de los soldados caídos en la trinchera.

Casi al terminar su examen de *Entre Paréntesis* vuelve Hooker a mencionar la oposición entre las dos clases de orden percibidos por Jones en el poema, pero los designa ahora con palabras distintas: Civilización vs. Cultura. Se trata, claro está, de los términos usados por Spengler, que a Hooker le parecen apropiados sobre todo en vista de *Los Anatemas*, el otro poema importante de Jones que pasa a discutir a continuación.

"La unidad", dice, que los hombres recrean entre sí mismos es "orgánica" y "se desprende de la madre tierra". Esta ofrece en Jones algunas afinidades con el término spengleriano de Cultura; en cambio, el orden militar se asemeja a lo que Spengler designaba como Civilización, que es "enemiga de lo que no es uniforme, orgánico"... "y cuyo propósito es utilizar a los hombres como parte de un mecanismo" (pág. 29). Sin embargo, el origen de las ideas de Jones no es spengleriano, sino que evidencia una fuerte raigambre cristiana, y por lo tanto el espíritu de su obra es muy distinto al del autor de *La Decadencia de Occidente*.

No obstante, el conflicto entre lo orgánico y lo mecánico está presente en la obra de Jones como en la de muchos escritores contemporáneos, para él no se resuelve meramente con base en la ignorancia de la técnica en contraposición.

con ese "mundo lleno de creaturas que heredamos desde nuestros principios remotos" (pág. 30). Y es que, según Jones, los nuevos productos del progreso tienen que ser ennoblecidos y dotados de significación como las viejas creaturas; y es el poeta el que tiene que descubrir el lenguaje con que debe nombrarlos, ya que el lenguaje y el concepto de la realidad son inseparables. En particular, esta relación afecta a un poeta religioso como Jones, dado que la religión y la poesía se han expresado tradicionalmente con símbolos e imágenes naturales, en tanto que la era técnica es secular e inorgánica. *Los Anatemas*, de acuerdo con Hooker, es "el único poema moderno que crea una imagen profunda de Londres como ciudad histórica" (pág. 31). Pero al mismo tiempo no ignora la estructura industrial y tecnológica que se ha ido sobreponiendo a la gran urbe. Por ello, su lenguaje manifiesta un conflicto entre lo orgánico y lo mecánico, lo religioso y lo secular, y reconoce la técnica y lo mundano como "extensiones" humanas.

Si *Entre Paréntesis* se refiere a la Primera Guerra Mundial como una peligrosa crisis de la Cultura Occidental, *Los Anatemas* (1952) expresa el agravamiento de esa crisis con relación a la Segunda Guerra.

Hooker cree que es útil abordar *Los Anatemas* como "la meditación de un hombre que asiste a misa en algún momento durante la Segunda Guerra Mundial" (pág. 32). El tiempo del poema, como el de la misa, rebasa el tiempo y el espacio específicos. Asimismo, lo que Jones calificó de "asociaciones quasi-libres" o "fragmentos", quedan enhebrados por el tema de la misa, porque "la misa da sentido a todo"* (*ibid.*). Hooker observa que es por modestia que Jones califica su poema de fragmentario, y dice que éste tiene una estructura única pero muy compleja, y que es en relación con la misa que ésta puede descubrirse.

Así como el tiempo de *Entre Paréntesis* es literalmente siete meses, pero en realidad es ilimitado, porque es un tiempo psicológico, el tiempo de *Los Anatemas* es el tiempo de la misa, es decir el ahora y el siempre, ya que, aunque instituida en un tiempo preciso, la misa es una liturgia para todo tiempo, puesto que es el sacrificio del Redentor perennemente actualizado para la salvación de los hombres de todos los tiempos con miras a su reconciliación eterna.

La Cruz es el "Axile Tree", el "Árbol Crucial", al que convergen la historia y la prehistoria, el pasado y el porvenir, y en el cual y por el cual adquiere significado el tiempo. Su función redentora ya fue prefigurada en los artefactos de épocas remotas que de modo titubeante, pero sacramental, apuntan a la conjunción de lo humano y lo divino y se integran finalmente al Cristianismo, que es "la forma universal del orden"* (pág. 35). Por ello, la misa es una "anamnesis", es decir, una conmemoración, o mejor dicho, "re-presentación", puesto que pone al día y actualiza y revive a los muertos. Estos descansan en el Señor, cuya inmolación, muerte y resurrección vuelven a ocurrir místicamente en cada celebración. Las vidas y las muertes de los hombres son aceptables a Dios por la vida y la muerte de Cristo.

Sin embargo, el poema no es devoto, sino que constituye una conmemoración de todas las cosas que el poeta ha amado y que han contribuido a su

formación como hombre o como poeta, entre estas cosas está la cultura a la que Jones pertenece y a la que trata de dar forma aunque sea individualmente en su poema. De ahí que *Los Anatemas* reúna en su meditación la acción de la misa y la formación geológica y cultural de la Gran Bretaña y Gales.

La actualización y reoperación que son propias de la "anamnesis" es causa de que el poema no sea meramente una elegía, pues no se limita a la recordación del Acto Redentor o de las cosas que han muerto pero sólo para volver a vivir, sino que, como dice Hooker, *Los Anatemas* es "cumpleaños" y "aniversario", "continuidad" y "nuevo principio" (pág. 38).

Lo que acabamos de decir lleva al autor del estudio a mencionar las funciones y los carismas del poeta y del sacerdote como participativos y afines según el pensamiento de Jones. El poeta recibe en depósito la herencia cultural para presentarla en forma de signos concretos. Es un hombre sacramental, a semejanza del sacerdote que presenta el don divino bajo formas sensibles y sacramentales como el agua, el vino y el pan. El problema para ambos consiste en que, debido a la crisis acarreada por la tecnificación y la desculturización actuales, esos signos han perdido parte de su validez. Si el sacerdote debe restaurar la fe religiosa en ellos, el poeta debe devolverles su poder expresivo para el hombre moderno, ya que lo que no es actual no puede ser perenne.

El poeta mira a su patria como la tierra baldía en que "el hombre cultural", sacerdote o poeta, guardan celosa y precariamente los signos que rodean el altar, la piedra de culto, que es el sitio al que convergen no sólo la religión, sino la cultura. La función del poeta es revivir los signos; tanto él como el sacerdote buscan dar vida.

Mas así como la mecanización se opone a la cultura, el hombre materialista y pragmático, según Hooker, el "fact man" se opone al "hombre cultural". Así se yuxtaponen nuevamente, pero a nivel más profundo, los dos órdenes que ya apuntaban en *Entre Paréntesis*. Un representante del "fact man" sería Poncio Pilato, a quien se le escapa el sentido de la crucifixión que debe legalizar. El hombre materialista no mira sino la ventaja, el lucro, o como dice Jones: "T's a great robbery / -is empire"* (pág. 39).

Sin embargo, Jones considera que el Imperio Romano fue una condición necesaria para la propagación del Cristianismo. "Al permitir la crucifixión de Cristo, plantó sin querer las semillas de su propia destrucción" (pág. 39). Su unidad y fuerza facilitaron la predicación y proporcionaron la lengua y los sacramentos de la nueva religión. De ese modo, irónicamente, el imperio de lo material "que condiciona a los hombres viene a ser un instrumento del plan divino" (*ibid.*).

Por esa razón los sentimientos de Jones hacia el Imperio Romano no son hostiles. Además, Roma unificó a las islas británicas y dejó en ellas valiosos depósitos. Su imperio prefigura el imperio británico del siglo XIX, el "inglæriūm", y su crítica situación en el XX. Así como Roma arrasó con las culturas locales, Inglaterra engulló provincias y naciones. El uso del galés en lugares

estratégicos de *Los Anatemas* representan una actitud subversiva ante el supuesto de que Gran Bretaña e Inglaterra sean sinónimos.

Volviendo con la técnica de asociación quasi-libre que equivale a pensar continuamente en términos simbólicos, Hooker dice que existen tres símbolos fundamentales en el poema: la piedra, material a la vez resistente y dócil a la mano del hombre, que se convierte en altar, donde desde la antigüedad se han ofrecido los anatemas, o sea, según el sentido que les da Jones, "las cosas benditas", sobre todo el Cristo Crucificado, "que han echado sobre sí, para expiarlo, lo que estaba maldito, y las cosas profanas que de algún modo han quedado redimidas" (pág. 41): la madera, de que está hecho el Arbol de la Cruz y con la que se fabrica el navío que ha abierto el camino para el comercio, la guerra y el culto, los tres elementos más significativos de la Cultura Occidental; y el agua, a la que el poeta celebra especialmente en su alabanza de la Señora de la Piscina ("Lady of the Pool"), entendiéndolo por ésta el remanso formado por un recodo del Támesis que ha permitido la sobrevivencia de Londres. Para cada uno de estos símbolos el poeta crea infinidad de asociaciones que son prueba de la fuerte coherencia estructural de la obra. Entre éstas sobresalen las del nacimiento y renacimiento espiritual, que son inseparables de Cristo y de María, pues Jesús fue el "Argonauta" que viajó del cielo a la tierra y que no se desdeñó de navegar en las aguas del vientre fértil de la Virgen Madre. Por su parte, María, al aceptar libremente la contribución en la obra del Redentor, es digna colaboradora femenina del Dios hecho hombre. Ambos dan nacimiento a una nueva humanidad que rechaza el pecado y posee el espíritu que inspira la Cultura de Occidente. "Los proteanos él y ella del poema", dice Hooker, "quedan unidos en la relación de hijo y madre, novio y novia, amante y amada — y de capitán y nave, sol y luna, orden universal y diversidad"... Así *Los Anatemas* "celebra tanto el re-nacimiento como el nacimiento y el matrimonio cósmicos; pero éstos no están aislados, sino que son figuras de una misma pauta arquetípica" (pág. 48).

David Jones ha dicho que "si su obra tiene forma ésta consiste principalmente en que vuelve a su principio" (*ibid.*), y en efecto, el poema termina con la celebración de la misa delante de la Cruz, que marca el fin del viaje (meditación) del poeta y de todas las travesías mencionadas en la obra. Varios críticos juzgan que esta estructura reproduce la de algunos poemas galeses antiguos, así como los círculos de piedra y los anillos de los primeros fuertes celtas. También se la ha comparado con el mecanismo de los sueños donde los contornos de los objetos se diluyen en otros contornos. Sin embargo, Hooker prefiere a estas descripciones la del laberinto, que implica viaje, misterio, ambigüedad y descubrimiento, todo lo cual se liga con los mitos que el poeta ha empleado: la búsqueda del Santo Grial, el viaje de Jásón y los argonautas, o el vagabundo odiseano arquetípico.

Otro aspecto interesante en que insiste Hooker es que, trátase o no de influencias conscientes, la poesía de Jones no habría sido posible sin *La Tierra Baldía* de Eliot y sin *Ulysses* y el *Finnegans Wake* de Joyce, ya que asimila y rebasa los métodos y técnicas de éstos, tanto en el fondo como en el lenguaje.

En las últimas páginas de su estudio Hooker revisa someramente el resto de la producción poética de Jones, *El Señor Durmiente y Otros Fragmentos*, y confirma que pese a este último calificativo, se trata de poemas completos en que se ejercita la misma técnica laberíntica de *Entre Paréntesis* y *Los Anatemas*, en los cuales el poeta sigue explotando los temas galeses, la omnipresencia y omnivalencia de la Cruz y la relevancia del tema del Imperio Romano, con su asfixiante sacrificio de las culturas locales, a la época actual. Jones es por tanto uno de los poetas que mejor han expresado el predicamento del hombre moderno, o como dice Hooker, "para un poeta cristiano, la visión trágica de la historia es, en última instancia, imposible. Sin embargo, puede existir una tensión trágica en su obra entre la fe en la Redención y la conciencia de que el *ethos* actual es hostil a la noción de signo o de sacramento que es fundamental al cristianismo" (pág. 67). Pero añade que irónicamente, esta tensión puede ser "creativa" como lo demuestra ampliamente su exploración de la genial y profunda obra de David Jones.

Ma. Enriqueta González Padilla

DOI: <https://doi.org/10.22201/ffyl.01860526p.1984.2.1032>

LABORIT, Henri. *Copernic n'y a pas changé grand chose*. Paris, Editions Robert Laffont, 1980.

Henri Laborit, conocido hombre de ciencia que estudia la manera de entender las leyes estructurales de la biología a las ciencias humanas, es autor de numerosas obras, tanto de divulgación como especializadas. De su carrera puede destacarse el hecho de que fue el primero en introducir los tranquilizantes en el campo terapéutico. Se interesa de manera particular en la reacción orgánica a la agresión y el comportamiento humano en el contexto social; sin embargo, en esta ocasión incursiona en el mundo de la creación literaria.

Copernic n'y a pas changé grand chose es una novela cuyo inicio comparte la incertidumbre de los relatos fantásticos tradicionales. La acción inicial, a través de un narrador omnisciente, parece relacionarse con lo que Laborit denomina "elogio de la huida" (a la vez título de otra obra suya): un hombre se eleva poco a poco en el espacio y va teniendo una vista panorámica de la calle, del barrio, de la ciudad; de esta manera, puede observar el mundo desde lo alto. Sin embargo, un siglo de modernidad nos aleja de lo fantástico ortodoxo y nos ubica dentro de una posible ciencia-ficción: el hombre ha sido colocado en una órbita lejana. No se sabe bien si el protagonista está tomando distancia o si huye de la realidad. El espectáculo que se presenta ante sus ojos (la ciudad, sus habitantes, la tierra, los espacios infinitos) lo lleva a hacerse mil preguntas, en torno a las cuales gira todo el libro, y a ocuparse de todas las respuestas dadas por nuestra civilización y el estado actual de nuestros conocimientos. Todas las preguntas planteadas, aunque en ocasiones puedan parecer triviales, son de una importancia fundamen-

tal. En primera instancia conllevan un enfrentamiento con la lógica del lenguaje y el absurdo de las respuestas, es decir la opresión de la lengua, palabra verdadera en situación falsa: dictadura y terrorismo.

Ante el desorden aparente del mundo siempre se expresa la angustia existencial del hombre que no puede vivir sin buscar explicaciones más o menos coherentes, supuestas certezas. Pero, en el relato de Laborit, el protagonista lleva a cabo todo este "proceso cognoscitivo" en una noche, junto a una mujer, con ella y lejos de ella: "Quand ils revinrent dans leurs peaux divisées, il était toujours en elle. Mais pourtant séparés" (Cuando volvieron a sus pieles divididas, él todavía estaba dentro de ella y, sin embargo, separados). Los momentos de alejamiento provocan diferentes ensoñaciones en diversas situaciones espacio-temporales (estar en una playa lejana, estar en peligro, ser una célula, padecer la angustia, etc.) y junto a la mujer, conversaciones en las que no se logra la comunicación deseada, pues cada cual se queda encerrado en su propio lenguaje, su angustia y su instinto de muerte.

La novela, escrita de manera tradicional (tercera persona, tiempo lineal, división en capítulos de extensión similar, etc.), es sin embargo una obra eminentemente contemporánea, pues la ambigüedad es una de sus constantes. Tanto el nivel semántico como el sintáctico ofrecen al lector las mismas posibilidades lúdicas que las del protagonista: podemos así jugar con las respuestas y sus formas, que presentan todos los modelos de ciencia; lo cual, por otra parte, permite exorcizar la soledad.

En el aspecto verbal del relato aparecen múltiples registros de la lengua hablada y de la escrita. Lo más notorio en cuanto a estilo son los juegos de imágenes, choques de palabras que a la vez son prosaicas, obscenas, tragicómicas. El tema de los escasos diálogos directos es siempre el amor: los amantes conversan después, antes y entre lances amorosos descritos con la mirada analítica y a la vez sicalíptica de un científico retozón. Pero lo que dice la mujer sobre el amor no satisface al protagonista.

Así como el lenguaje permite al hombre la creación infinita de nuevos esquemas de interpretación, la escritura de Laborit se desencadena en un torbellino del que surgen como de una caja de Pandora: los nobles sentimientos, el origen de la vida, el orden, la seguridad social, la civilización, la infancia, la vejez, etc. y las especulaciones de Reich, Darwin o Galileo, además de algunos signos específicos de la civilización y cultura francesas: la legión de honor, Tristan e Isolda, la revolución francesa, Sartre, etc. En fin, todo lo que ya es objeto de conversación mundana. Todos esos temas se insertan fugazmente en el discurso lógico de la historia social que, sin embargo, siempre permanece prisionera del inconsciente.

El mismo personaje se pregunta cómo va enlazando lógicamente su discurso temas tan diversos como el motor de explosión y la variabilidad de conformaciones sexuales. Así, entre otros pasajes de antología, Laborit nos deleita con las rabelesianas descripciones de los sexos de todas las mujeres que el protagonista ha conocido: "si différents les uns des autres... et souvent sans rapport idéologique avec le corps auquel ils appartenaient"

(tan diferentes unos de otros, y a menudo sin relación ideológica con el cuerpo al que pertenecían).

Para ejemplificar el tipo de preguntas que se hace el protagonista, se pueden destacar entre otras: ¿cuáles son los problemas fundamentales de las sociedades contemporáneas?, ¿por qué ciertos gestos de agresividad parecen curiosamente copiados de los chimpancés?, ¿puede un hombre sin etiqueta (es decir, sin títulos, sin función, sin *curriculum*) ser amado?, ¿de qué manera lograr relaciones sin jerarquía y sin dominio como las de una célula hepática que no tiene frustraciones?, ¿qué es la poesía?, etc. Ante esta pregunta surge en la memoria del protagonista el "bello poema inédito" de Freud dedicado a la mierda; en este delicioso apócrifo, según Laborit se encuentra la clave para una nueva arte poética. También el personaje se preocupa por saber si está malgastando su tiempo con todas esas explicaciones. Cree que no, y afortunadamente logra entrever que, si en esa empresa no pierde el buen humor, tal vez logre comportarse como lo hace nuestro organismo, pero incluyendo a éste en un sistema de organización cada vez más amplio que siempre persiga la misma finalidad: la búsqueda de satisfacción para todos sus elementos, es decir, en lenguaje prosaico, "ser felices". Además, intuye la posibilidad de alcanzar el imaginario creativo.

Al final de la novela volvemos a la incertidumbre: ¿dónde se ubica la acción?, ¿cuál es la identidad del protagonista?, ¿la identidad de su(s) posible(s) interlocutor(es)?, ¿qué función desempeñan los objetos insólitos que ahora lo rodean?

La novela ofrece fácilmente dos niveles de interpretación. Desde el orden estético, se trata de una creación original que parte y es motivada por la interdisciplinariedad. Estética de juego, "juego solemne" como también en este caso podría decir Valéry, pues aunque el autor se ríe de las pretensiones explicativas, como hombre de ciencia sabe al menos en dónde pueden hallarse las respuestas: conciencia, conocimiento e imaginación, en lugar de igualdad, libertad y demás "bla-bla-blas". Por medio de la ficción, estética del disimulo, Laborit logra que penetremos en la piel del protagonista que puede ser cualquier ser humano con pulsiones comunes, que se enfrenta con el problema esencial: ¿cómo realizar el comportamiento que puede gratificarnos en un mundo jerarquizado en dominantes y dominados? También estética de lucidez: a partir de la conciencia aguda del narcisismo congénito (deseo de ser amado y admirado), Laborit elige resolver a este último en la creatividad, que es el imaginario compartido, que en este caso concierne a todos, y que tal vez es, hasta ahora, la única acción del hombre que puede lograrse sin opresión.

En otro nivel, puede afirmarse que se trata de una novela de ideas, no tanto filosófica como pedagógica, pues, además de avivar la conciencia del origen de nuestra angustia, crea un puente de acceso fácil a las obras de divulgación científica del propio Laborit (comunicar = hacer común), humanista en el sentido casi cósmico de la palabra, preocupado por ofrecer modelos

de explicación accesibles, válidos, no dogmáticos por ser provisorios, para que el hombre se sienta mejor con él, y con los demás.

Angelina Martín del Campo

DOI: <https://doi.org/10.22201/ffyl.01860526p.1984.2.1033>

SHAKESPEARE, William, *Noche de Epifanía o Lo que queráis*, Traducción prólogo y notas de Federico Patán. "Nuestros Clásicos", vol. 58, Universidad Nacional Autónoma de México, 1988, 176 págs.

Dentro del Programa de Traducción y Comentario de la Obra Dramática de William Shakespeare que realiza el Seminario de Estudios de Posgrado en Letras Modernas de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, en cooperación con la Coordinación de Humanidades, apareció en 1983 el tercer volumen (quinta obra) de la serie del dramaturgo inglés,¹ a cargo de Federico Patán.

Dado que se trata de una labor de investigación y divulgación destinada a toda clase de público, el autor del Prólogo acierta en orientar al lector respecto a la división y cronología general de las obras de Shakespeare, y a la evolución de su carrera dramática, cuya madurez, dice, coincide con el fin de la era isabelina y el advenimiento al trono de Jacobo I en 1603. Es en ese momento que se sitúa esta obra en la que "veremos adelantar bajo el disfraz de la risa, algunas de las preocupaciones exploradas con visión considerablemente más amarga en la obra posterior".² Es decir, que *Noche de Epifanía*, pese a ser la última comedia "soleada y alegre" del dramaturgo, contiene algunas notas que preludian la intensa seriedad y los desequilibrios de las ya próximas grandes tragedias: *Otelo*, *El rey Lear*, *Macbeth* y *Antonio y Cleopatra*.

Noche de Epifanía, señala Patán, fue probablemente compuesta a fines del siglo XVI y principios del XVII, como prueba la nota de Manningham del 2 de febrero de 1602, fiesta de la Candelaria, en que se representó la pieza en el colegio de abogados de Middle Temple Hall. Añádase a esto, aparte de otros datos eruditos, la visita de Orsino, duque de Bracciano, a la corte inglesa en enero de 1601, y la adopción de ese nombre para uno de los personajes de la comedia, para fijar el período más seguro de composición y puesta en escena entre 1599 y 1602.

Pasando ahora a otro aspecto, se ocupa Patán de explicar cuáles fueron las fuentes de las que, conforme a la costumbre de la época de recurrir al pasado en busca de argumentos, tomó Shakespeare el asunto de la trama prin-

¹ Los dos anteriores comprenden cuatro obras. El primero, *Tres Dramas Históricos de William Shakespeare*, incluye *Ricardo II*, *Enrique IV*, 1a. parte y *Enrique IV*, 2a. parte. "Nuestros Clásicos", UNAM, 1980.

El segundo, es el *Ricardo III*, "Nuestros Clásicos", UNAM, 1982. En ambos, la versión rítmica, prólogos y notas son de Ma. Enriqueta González Padilla.

² Patán, *op. cit.*, p. 7.

cial de *Noche de Epifanía*. Además de *La comedia de las equivocaciones* o *Los Menecmos* de Plauto, aparece como más evidente, *G'Ingannati* (*Los engañados*), comedia escrita por una sociedad literaria italiana del siglo xvi que, gracias a su buena fortuna, fue publicada innumerables veces y traducida a diversos idiomas, narrada en prosa con el nombre de *Nocuoia* por Mateo Bandello e incluida en sus *Novellieri*, traducida como cuento al francés por Pierre de Belleforest y publicada en sus *Historias trágicas* en 1580, y finalmente vertida al inglés por Barnaby Rich con el nombre de *Apolonio y Sila* en 1581. Puntualiza Patán que varios detalles de la trama principal de *Noche de Epifanía* coinciden con el relato de este último autor, lo que hace suponer que sea él su fuente más directa.

Por lo que hace a la trama secundaria, arguye el prologuista que ésta parece haber sido creación original de Shakespeare, dado su gusto por contemplar un mismo problema desde varios ángulos, lo que, además de permitirle cumplir con los cinco actos de ley en el teatro de la época, hacía posible multiplicar las perspectivas dramáticas y enriquecer la escena. Así es como no sólo Orsino, sino también Sir Andrew, pretenden la mano de Olivia, amén de otros paralelos muy interesantes que señala Patán, y que revelan la exploración del "problema de la existencia a dos niveles, serio el uno y humorístico el otro, pero innegablemente complementarios".³

A propósito del humor y la euforia prevaletientes en la subtrama, el Prólogo en cuestión hace hincapié en el entronque de *Noche de Epifanía* con antiguas celebraciones rituales ligadas al folklore campirano que subyacen en muchas comedias de Shakespeare, y en las que se canta la alegría de vivir y el renacimiento que acarrea el carácter cíclico de la vida humana, representado por el retorno de las estaciones. Recordemos que el título en inglés es "La décima-segunda noche" ("Twelfth Night"), o sea la de Reyes o Epifanía, que marcaba el fin de la temporada navideña. Dichas celebraciones en Inglaterra, como en otros países, persisten bajo el contexto cristiano, y son ocasión de explosiones de desenfreno bajo la presidencia de un rey de los Desmanes que, junto con su fubón, sería el antecedente de Sir Toby y sus amigos, los cuales no pueden soportar la melancolía de Olivia y el rigorismo de Malvolio.

El carácter puritano de este último y el papel que representa en la comedia, tanto por lo que respecta al eficiente desempeño de su mayordomía, como a su estiramiento y ambiciosas pretensiones a la mano de Olivia, son ampliamente comentados en el Prólogo, ya que dan pie no sólo a situaciones ridículas y jocosas, sino a interesantes contrapuntos dramáticos que convergen en lo que Patán señala como tema y mensaje esenciales de la obra: o sea, el conocimiento de sí mismo como piedra de toque de la felicidad. En la búsqueda de ésta se hallan empeñados a su modo todos los personajes, trátase del propio mayordomo, que representa la clase media y el nuevo capitalismo que terminarán triunfando, o de Sir Toby, que colocado en el extremo opuesto, es una reliquia de una aristocracia caduca que aferrada

³ *Ibid.*, p. 13.

a sus privilegios, y sin preocuparse por el mañana, trata de practicar el *carpe diem* hasta donde las circunstancias se lo permitan. En sus aventuras y francachelas, cuenta Sir Toby con la compañía y apoyo de Sir Andrew, el típico caballero bobo de la escena inglesa, cuya cobarde mediocridad sirve para realzar la cobardía natural de la disfrazada Viola, cuando el enredo lleve a ambos a batirse por la mano de Olivia.

Mas no se piense que Patán mira como caducos a todos los aristócratas; antes bien comenta que Olivia es digna dueña y señora de una espléndida mansión, y que Orsino, que es el más importante de sus pretendientes, representa la flor y nata de los caballeros del Renacimiento. Al empezar la obra, ambos personajes se hallan sumidos en llanto y pasividad: ella, por el amor de su hermano muerto; él, por el amor de Olivia, o más bien, por el amor del amor, pues se mantiene extrañamente distante e inactivo respecto del objeto amado.

De semejante pasividad, habrá de sacar a ambos la llegada de los gemelos, Viola —que es el eje estructural de la trama— y Sebastián, cuyo absoluto parecido e identidad disfrazada dan pie a la comedia de enredo, a la par que refuerzan el tema de la búsqueda de sí mismo y de la realidad, que luchan por revelarse en el engañoso mundo de apariencias.

Con gran finura crítica comenta Patán cómo esta búsqueda está ligada al hallazgo del amor, tema capital de *Noche de Epifanía*, pues no logra conocerse a sí mismo quien no ama. Mientras no se halla o reencuentra el amor, sea éste el del pretendido, el del hermano o el del amigo, los personajes se hallan sumidos en la melancolía, que fluye como río subterráneo por el soleado ambiente de la pieza. Puede ser esta tristeza pasajera, como en el caso de la dulce Viola cuyo nombre sugiere música, y que termina casándose con Orsino, o bien, mal crónico e incurable, apenas encubierto por burlona risa, como en el caso de Fiestas. Patán nos hace notar cómo al concluir la obra, cuando todos los personajes principales hayan terminado por conocerse y hallar pareja, sólo el egoísta Malvolio y el bufón Fiestas quedarán fuera. Aquél hallará gracia, merced a su eficiencia y por mandato del Duque que le manda participar del agasajo; pero para el sardónico bufón no habrá nada que lo redima de la soledad, porque él es diferente a los demás. Su ingenio y amarga experiencia lo habían vuelto filósofo que amonestaba la necesidad de emplear bien el tiempo y no olvidar lo fugaz de la vida y lo frágil de la felicidad. Cuando la obra termine y la dicha se convierta en realidad, ya no habrá tiempo que redimir ni dicha por alcanzar. Por lo tanto, no quedará ya sitio para él en el “dorado palacio”.

Lo que acabamos de resumir y otros aspectos que redondean el comentario de Patán dan idea de lo atingente y cabal de este Prólogo que es digno de una de las mejores comedias de Shakespeare. Diremos ahora algo sobre la traducción.

Noche de Epifanía es una comedia donde alternan el verso y la prosa. Con el primero, confiere Shakespeare dignidad a sus personajes superiores y a los más finos sentimientos de éstos. En una obra donde la música es “el alimento amor”, no podía faltar la armonía y el ritmo del lenguaje. Orsino,

Olivia, Viola, hablan casi siempre en verso. Con la prosa, se siente el dramaturgo más a gusto para hacer hablar a los personajes que carecen de vida espiritual y para quienes la existencia es una continua disipación: Sir Toby y sus amigos. Por su parte Malvolio, excepto en su último parlamento en que parece liberarse del estigma que los otros habían arrojado sobre él, también habla en prosa. Con muy buen acuerdo, Patán ha conservado estas distinciones. Mas como no se puede ser fiel al sentido del original —y esta traducción lo es— junto con las estrecheces de un metro preciso, emplea Patán una silva libre, combinación de metros de catorce, once, siete y cuatro sílabas, lo que le permite usar un lenguaje exacto, a la vez que musical y flexible. En los casos en que por juegos de palabras u otras circunstancias, dicha exactitud no puede lograrse, o el sentido sea oscuro para el lector, lo suple el traductor con notas de pie de página. Son éstas muy abundantes, y demás de servir al propósito ya dicho, refuerzan en buena medida el Prólogo.

Mención especial merecen las canciones, casi todas por cuenta del bufón, que están traducidas con bastante propiedad, y la lista de la bibliografía empleada, en la que además de dar cuenta de referencias y apoyos, incluye Patán las ediciones inglesas que le sirvieron de base para establecer el texto de la comedia.

En suma, es la de Patán una excelente edición crítica de *Noche de Epifanía*, a la vez accesible y erudita, fiel y armoniosa. Nos felicitamos de contar con tan excelente logro en el largo y fructuoso camino que representa el "Proyecto Shakespeare" de nuestra Universidad Nacional.

María Enriqueta González Padilla

DOI: <https://doi.org/10.22201/ffyl.01860526p.1984.2.1034>

DAY, Douglas. *Malcolm Lowry - Una biografía*. Fondo de Cultura Económica, México, 1983, Primera Edición en inglés: 1973, publicada por Dell Publishing Co. Inc., Nueva York.

Conocer la vida de un escritor es importante cuando esto ayuda a comprender mejor su obra; mientras más introspectivo sea el artista, más necesario será relacionarla con sus escritos. Es el caso de Malcolm Lowry y es lo que hace Douglas Day en su biografía, que en realidad es más que eso; resulta un auxiliar para mejor comprender el mundo de Lowry, no siempre fácil de penetrar.

Day comienza su historia por el final; ofrece varias hipótesis sobre lo que el médico de Ripe, el pequeño poblado de Sussex donde Lowry pasara sus últimos días, calificara de "muerte accidental". Esto ocurrió en 1957 y Day retrocede tres años para relatar los hechos que llevaron a este final trágico. Establece que el escribir era para Lowry una tortura, quizá por el miedo a fracasar; buscaba excusas para no dedicarse a su trabajo. Por ejemplo, interrumpió *The Ordeal of Sigbjorn Wilderness* para escribir, junto con su espo-

sa Margerie, el guión cinematográfico de *Tender is the Night*, la novela de Scott Fitzgerald. El resultado fueron quinientas páginas de algo "brillante, pero imposible" que significaba una película de seis horas de duración y que, además, "incluía observaciones críticas, teoría cinematográfica, indicaciones a los autores, modas, automóviles..." (p. 458). Day señala que la opinión personal de Frank Taylor al recibir el guión en la MGM era que Lowry había tomado esa tarea como pretexto para no continuar con su propio trabajo. Resultado de este miedo a escribir fue, según Day, el alcoholismo de Lowry, ya que "la ebriedad le ofrecía una excelente excusa para no escribir y, por tanto, para no fracasar" (p. 45).

Es evidente que la admiración por su biografiado no impide a Day reconocer fallas, tanto en la vida como en la obra de Lowry. Nos dice que el escritor en sus períodos depresivos podía ser cruel, incluso peligroso; varias de sus obras son incompletas o francamente malas, pero pese a todo Day considera a Lowry un genio, el tipo del artista visionario, apoyándose en las teorías de Jung (pp. 505-506).

Después de relatar la muerte de Lowry y los sucesos que la precedieron, Day prosigue su biografía ya en orden cronológico; señala que el escritor exageró los sufrimientos de su infancia y la incompreensión de sus padres, pero, de cualquier manera, la vida de Lowry parece un peregrinar en busca de un hogar, una familia. Muy joven, encuentra en Conrad Aiken un "padre sustituto". Bajo su influencia escribe su primera novela, *Ultramarina*.

Para Aiken y Lowry "la base de la narrativa era la introspección; el mundo exterior importaba sólo en cuanto contribuyera a iluminar la vida interna del autor y de su representación literaria" (p. 195). Day reconoce que la novela contiene, como insistía Lowry que debía de ser, "significados a muy diferentes niveles y profundidades", que el modelo simbólico es fiel a este efecto estratificado y ya revela "la fuente de toda la posible grandeza que tuviere como escritor". Sin embargo, añade Day, no porque la visión arquetípica del autor esté presente, se puede considerar *Ultramarina* como una gran novela; no lo es, sencillamente porque Lowry, al escribir una novela introspectiva, se encontró en la posición de tener que comprenderse más de lo que era factible a los veinte años (p. 194).

Para poder basar su obra en sus propias experiencias, nos dice Day que Lowry tomaba notas lo mismo en el hospital de Bellevue que en la cárcel de Oaxaca, en los autobuses o en los barcos. Su trabajo en un buque antes de entrar a la Universidad queda reflejado en los viajes literarios de *Ultramarina* y *Bajo el Volcán*. Su tratamiento en Bellevue, en *Lunar Caustic*; sus esposas, Jan Gabriel y Margerie Bonner, sus problemas matrimoniales, prácticamente en todos los personajes femeninos que aparecen en las obras que escribiera después de su primer matrimonio, en enero de 1934.

Como se indica al principio de esta reseña, Day ayuda a esclarecer la obra de Lowry y para ello son especialmente útiles sus análisis de símbolos e imágenes. No nos es posible referirnos, y sólo en forma muy somera, sino a una obra: *Bajo el Volcán* y a la división por niveles que hace Day de las imágenes en esta novela, en el Cap. VII de su biografía.

Desde un principio debemos señalar que para Day se trata de una novela profundamente moral; "está basada en el concepto casi isabelino que tiene Lowry del hombre y del universo que lo rodea". Para él existe el cielo; existe el infierno y entre los dos existe solamente la vida, lo más frágil que hay en el mundo. La cualidad trágica de *Bajo el Volcán* se deriva de esto: el Cónsul, como Fausto, corteja la condenación y, demasiado tarde, aprende que no es un juego, y que la esperanza en el cielo no hubiera sido un prerequisite para salvarse, que el amar en el mundo real y frágil hubiera sido suficiente. Lowry expresa este concepto moral valiéndose de imágenes en varios niveles, de los cuales Day distingue cinco, "todos en movimiento, todos interdependientes, todos apuntando a la conclusión inevitable". Para llegar a ello, señala Day unas páginas antes, Lowry había estado buscando el bosque de símbolos de Baudelaire, con sus innumerables correspondencias y, para este fin, "jamás podría haber encontrado un lugar más apropiado que Cuernavaca" (p. 245), como resulta evidente con unos cuantos ejemplos.

Al primer nivel de imágenes da el crítico el nombre de "ctónico"; se refiere a la tierra y en él hay elementos naturales y otros fabricados por el hombre: los volcanes, el Popocatepetl y el Iztaccíhuatl, inseparables de la leyenda de los amantes unidos en la muerte; la barranca, sinuosa, que aparece implacable por todos los puntos que recorre el protagonista, fungiendo como el abismo infernal de Dante; el agua, presente sólo en el mar lejano y en las piscinas, ya que, por otra parte, la ausencia de este líquido en la novela es significativa; en su lugar encontramos alcohol, símbolo del mal que atrae y fascina al cónsul; es especialmente importante el mezcal, ya que va asociado a la decisión del protagonista de "elegir la condenación". A este primer nivel se añaden también los jardines, casi todos en ruinas, y el bosque donde, como en el de Dante, "el camino recto se había perdido". Encontramos las imágenes tradicionales de la Montaña de Perfección: el valle fértil, el arroyuelo o la fuente y el jardín en flor, pero usados en forma irónica, invertida; Lowry escribe sobre un mundo "volteado al revés".

En cuanto a los elementos fabricados por el hombre que aparecen en este nivel, descubrimos una ciudad sórdida en la que aparecen las cantinas ominosas, los carteles y anuncios, como el del unguento 666, de reminiscencias apocalípticas, o el letrero que se encuentra en los parques "¿LE GUSTA ESTE JARDÍN QUE ES SUYO? ¡EVITE QUE SUS HIJOS LO DESTRUYAN!" que el cónsul traduce erróneamente, y así alude a la expulsión del Paraíso, a la destrucción del mismo por los hijos de Dios.

Por último, la rueda de la fortuna y la Máquina Infernal subrayan el efecto de estas imágenes, pues todos los elementos que encontramos en este nivel parecen estar en constante movimiento.

El segundo nivel es el humano; el énfasis en éste se encuentra en los cuatro personajes principales. Day analiza detalladamente al cónsul; nos recuerda la carta de Lowry a Jonathan Cape en la que el novelista afirma que los cuatro deben ser considerados como parte de un solo protagonista. Day, sin embargo, explora otras posibilidades al considerarlos como una familia freudiana tipo. El cónsul se convierte en el Padre; Hugh es el Hijo; Laruelle,

el amigo de la infancia, es el Hermano; Yvonne representa el eterno femenino: madre, compañera, hermana, hija, todas las relaciones femeninas para el hombre.

El tercer nivel de imágenes es el político; aquí también México resulta ideal al aparecer como un paraíso arruinado por sus hijos a través de su historia: desde la Conquista hasta las luchas que ocurren en la época en que Lowry sitúa su novela: exactamente el 2 de noviembre de 1938, subrayando en varias ocasiones el toque trágico que da al jardín en ruinas, el recuerdo del drama de Maximiliano y Carlota. Así el Jardín Borda funciona como símbolo universal: "Hoy la tierra es un jardín en peligro constante de destrucción por las fuerzas opresoras (ya sean comunistas o fascistas)". Al final de la novela, "cuando el cónsul muere, la civilización está pereciendo también".

El cuarto nivel es el mágico; el cónsul, de acuerdo a la Cábala, hubiese tenido que ser abstemio y casto para alcanzar la copa del Árbol cabalístico; cuando la Ley ha sido violada el Árbol queda invertido (como la Máquina Infernal) y el ascenso del pecador se convierte en un desliz hacia el reino de los demonios.

El quinto nivel, el religioso, también subraya el fracaso del cónsul; fracasa en cuanto al *eros*; es incapaz de amar a su esposa y fracasa también en cuanto al *ágape*, o sea el amor al prójimo. Está demasiado inmerso en su ego para sentir preocupación por otros, por lo menos hasta sus últimos momentos.

Como el Fausto de Marlowe, Firmin no se decide a pedir perdón a Dios. No se resuelve a encarar la sencilla verdad de que, para sobrevivir, debe amar a su esposa, a sus prójimos y a su Dios. No logra escapar de lo que llama "la terrible tiranía del propio ser"; por ello se encuentra en el infierno y ese infierno es él mismo. Hacia esa caída apuntan con claridad las imágenes de los cinco niveles, subrayando la verdad encerrada en las palabras de Fray Luis de León escritas en el muro de la casa de Jacques: "No se puede vivir sin amar."

Comprendemos por qué a *Bajo el Volcán* le correspondía la sección del Infierno en la trilogía que Lowry había planeado, en la que el Purgatorio sería *Lunar Caustic* y el Paraíso la novela *In Ballast to the White Sea*, más larga que *Bajo el Volcán*, pero cuyo manuscrito quedó casi totalmente destruido al incendiarse la casa de los Lowry en Canadá. Con los años el novelista modificó su plan; reuniría en un gran *continuum* literario sus cuentos que serían "autosuficientes, con los mismos personajes, interrelacionados, correlacionados..." como escribe a James Stern. La gran obra llevaría por título *El viaje que nunca termina*. Lowry quería finalizarla con *El sendero del bosque que llevaba a la fuente*, relato que se publicó en la colección *Escúchanos, oh Señor, desde el cielo, tu morada*.

La prosa poética de esta obrita revela serenidad, sabiduría y una felicidad que casi llega a la exaltación en ese paraíso nórdico que Lowry llamara Eridanus. Es, según Day, lo que Lowry había deseado siempre: "Una vida de gracia y provisión, orden y quietud..." (p. 494). Añade que sería muy

grato dejar a Lowry en ese paraíso, pero como lo que escribe es una biografía, no una novela, tiene que continuar hasta llevar a los lectores al principio del final doloroso del novelista, narrado con detalle en los primeros capítulos de su libro.

La conclusión de Day, de que sólo “quienes no se interesen por la narrativa visionaria pueden no estar de acuerdo en que Lowry era un genio literario” queda confirmada con la amplia bibliografía que nos ofrece y que demuestra la importancia creciente de la obra de Lowry en la literatura de nuestra época.

Amelia G. Saravia de Farrés

DOI: <https://doi.org/10.22201/ffyl.01860526p.1984.2.1036>

FOSCOLO, Ugo. *Los sepulcros, Sonetos y una oda*. Ensayo, traducción y notas de Alaide Foppa, Cetagmi, UAQ.

La traducción —la primera en español— de *Los Sepulcros* y de algunos sonetos y odas de Ugo Foscolo es el trabajo literario que Alaide Foppa hizo antes de “desaparecer”, robando tiempo a una actividad más apremiante y prioritaria en la que estaba comprometida. En el prefacio no se encuentran las razones que la orientaron hacia el poeta de *Los Sepulcros*, algo que nos explicara su relación personal con él; quizás porque el prefacio, objetivo y didáctico, estaba destinado más bien a los estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras. Sin embargo la elección de Foscolo, entre tantos otros autores de la literatura italiana no traducidos, me parece muy significativa. La biografía y la obra del poeta ofrecen razones de sobra para explicar esa preferencia, y señalan de manera clara las afinidades y las convergencias con la vida de Alaide. El exilio, el destierro, la persecución, la lucha por la libertad individual y del propio país, la muerte, constituyen los contenidos de la poesía foscoliana y son los mismos que han llevado a Alaide Foppa a la muerte, en una “illacrimata sepoltura”.

Ugo Foscolo continúa una tradición que empieza en Italia antes que en otros países: la del poeta peregrino —Dante— que muere en el exilio, acompañado hasta el final por la nostalgia de su tierra. Y es también el primer poeta romántico que indica el camino de la independencia y la unidad italianas, que él vincula a la exigencia de una poesía que “intensificara la vida” y suscitara la emoción en el espíritu de sus connacionales.

Ignorado en el extranjero (después de haber gozado de la celebridad, sobre todo en Inglaterra), poco o mal entendido en Italia, Foscolo dejó paradójicamente, a pesar de que el espíritu de su poesía permanece secreto para muchos, un sello definitivo en la poesía italiana. Un acontecimiento espiritual —como es la aparición de una poesía nueva— puede ser entendido, como dijo hace años Mario Luzi, por afinidad o por contagio, y se necesita una predisposición no sólo para recibirlo sino también para colaborar enriqueciéndolo con la aportación de su propia vida interior. Quizá a causa de la

incomprensión, los críticos de Foscolo acuden más bien al hombre que al poeta, a las debilidades y a los errores del primero para limitar al segundo, empujándolo con razones de tipo moralizante la figura soberbia de un creador que ennoblecería cualquier literatura. La compleja personalidad de Foscolo, llena de contrastes, su vida atormentada, se prestan a una infinidad de críticas. Se le acusa, para dar un solo ejemplo, de volubilidad en el amor sin considerar que el exilio de un país a otro favoreció ese lado flaco si se quiere, y sin considerar que sus amores, en verdad numerosos, fueron pasiones que vivió sinceramente y por los cuales —al igual que Goethe quien, se sabe, sacrificó muchas mujeres amadas a su vocación artística— sufrió sincero remordimiento.

A pesar de esas críticas, Ugo Foscolo representa una de las tres trayectorias de la poesía italiana: las otras dos son Petrarca y Leopardi. La suya es la línea ético-cívica que parte de Dante y, pasando por la influencia determinante de G. B. Vico, llega hasta *Las cenizas de Gramsci* de P. P. Pasolini. Nacido en 1779, Foscolo vivió en la época de la Revolución Francesa que se había propagado por toda Europa en una miríada de revoluciones locales conquistando a todas las generaciones jóvenes cuyo ídolo fue Napoleón. Lo que la Revolución Francesa significó para los italianos lo expresó Stendhal en su obra, la cual nos introduce, mejor que cualquier libro de historia, en el clima espiritual del prerromanticismo. *La Cartuja de Parma* es, precisamente, la historia de una pasión, la que las ideas revolucionarias despiertan en el joven Fabrizio del Dongo, seguida por la decepción y la renuncia. En esa atmósfera prerromántica de finales del *Settecento*, el joven Foscolo hace su educación sentimental y se forma como poeta en la tradición de la gran poesía italiana (fue un gran admirador de Dante y las lecciones que dio en Londres sobre el poeta florentino conservan todavía vigencia) y en la poesía europea de su tiempo, la inglesa, Rousseau y Goethe. Al mismo tiempo vivió activamente la experiencia napoleónica y fue combatiente valeroso hasta cuando Francia cedió, con el Tratado de Campoformio, Venecia y Austria. Empieza entonces su peregrinación de un país a otro, hasta llegar a Inglaterra donde vivió hasta su muerte.

Poeta de fuerte sensibilidad romántica, de esa especial sensibilidad embebida de neoclasicismo que había ido emergiendo en la segunda mitad del siglo XVIII, Foscolo es iniciado al romanticismo por la lectura de G. B. Vico, cuya teoría del lenguaje, que estará más tarde en el centro de los intereses de los alemanes (Hamann, Herder, etc.) lo conquista definitivamente. Termina su primer libro bajo la influencia de Rousseau y de Goethe, de quien lee el *Werther* posteriormente a la primera edición de su novela juvenil, *Las últimas cartas de Jacopo Ortis*, en la que mantiene, sin embargo, su originalidad con respecto al poeta alemán; porque en él la pasión política supera todas las otras pasiones y el suicidio de Ortis se origina más que en la pasión amorosa, en la decepción y el fracaso de las aspiraciones políticas. Este aspecto político que predominará en el romanticismo italiano, no se manifiesta aislado sino que se conjuga con otros motivos, otras urgencias y deseos integrados perfectamente en la unidad totalizadora del arte.

La querrela sobre el romanticismo italiano y las mismas controversias entre románticos y neo-clásicos que surgen en Europa, podrían ayudarnos a entender mejor a este poeta tan singular. La polémica en Italia se inicia desde el momento en que Mme. de Stäel pone en su afamada *Carta a los italianos* su *aut-aut*: unirse, re-entrar en el concierto europeo o desaparecer; sin considerar que los italianos habían ya desaparecido. La decadencia en la que Italia había entrado después de una espléndida Edad Media, del Renacimiento y de la pérdida de su independencia política, no daba lugar ni para clásicos ni para románticos (salvo figuras intermitentes y aisladas). Italia había cerrado su ciclo, diría Vico, o su "jornada", como diría Herder, y sólo a finales del *Settecento* empieza a salir de su largo silencio.

Fue la Revolución Francesa la que despertó de su inercia. Existía sin embargo la convicción de que los italianos, por su naturaleza, digamos "solar", estaban arraigados o mejor dicho condenados a un clasicismo eterno e inmóvil y lo estaban por cierto los mediocres epígonos que insistían en la grandeza pasada, como insisten todos los epígonos cuando una cultura, romántica o clásica, llega a su culminación y cede el paso a otra. A propósito de esa incompatibilidad italiana con el romanticismo hay que añadir a los factores antes mencionados, que el Romanticismo llega del Norte y sin embargo fue anticipado casi como un manifiesto en una ciudad solar, Nápoles, y por obra de un genio mediterráneo, G. B. Vico, quien primero atacó en Europa el racionalismo cartesiano (o más bien cuestionó la garantía de la razón cartesiana fuera de las matemáticas) para proclamar los derechos de la fantasía. Tampoco hay que olvidar la naturaleza fáustica —que parece un sello del artista romántico— de poetas, artistas y pensadores italianos: Pico o Leonardo, Botticelli, Giordano Bruno o Tasso... Lo cual implica que el romanticismo más que incompatible con la "naturaleza" italiana —y sabemos que no existe una naturaleza inmutable, porque los pueblos así como los individuos cambian— fue en cierta medida incompatible con la larga decadencia de la que Italia apenas despertaba y se hizo posible adquiriendo otras modalidades, otras características. El Romanticismo en Italia —además de fuertemente político, *cívico*, ligado con el problema de la Independencia— se inclina a la conciliación, al equilibrio con el clasicismo, y esta síntesis la ofrece precisamente la poesía de Foscolo. El mismo equilibrio encontramos en sus representantes: Alfieri, Foscolo, Manzoni, Leopardi.

Nos puede acercar a Foscolo la confrontación con los poetas a él contemporáneos, y más conocidos en nuestro ambiente, —Hölderlin o Keats, por ejemplo—, buscando lo que a ellos lo une y lo que de ellos lo distingue, lo que lo hace poeta. En los dos poetas nórdicos encontramos la misma intensa experiencia prerromántica, estrictamente ligada con la aspiración a un clasicismo originario y primitivo, a un mundo pagano desaparecido y en balde invocado, así como la recuperación o tentativa de recuperación del mundo de los mitos, de imágenes fijas y eternas, una mitología interiorizada y no motivo externo de ejercicio retórico. Esa aspiración a un mundo de serenidad y armonía clásicas, trascendente en los nórdicos, es immanente en Ugo Foscolo.

Hijo de un veneciano y de una griega, el poeta italiano nació en Zacinto (isla griega bajo dominio de la república veneciana). En una carta de 1796 o 1798, Foscolo la describe así a un amigo: "Mientras tenga memoria de mí mismo nunca olvidaré que nací de madre griega, que fui amamentado por una nodriza griega y que vi el primer rayo de sol en la clara y boscosa Zacinto, resonante todavía de los versos con que Homero y Teócrito la celebraban". Es la imagen del paisaje griego con el que estamos acostumbrados. Sin embargo, el paisaje griego no es tan sereno como lo ven los románticos y los nórdicos; bajo su aparente serenidad o alegría el "profundo sur" esconde un fondo de sombría tristeza. Se ha hecho un mito, cuando no un clisé, de la serenidad griega. El ambiente griego es a menudo tétrico. Grecia no es sólo mar y cielo azul, es también montaña áspera y nevosa, y sus inviernos son inclementes. La misma Zacinto, que es la más amena de las islas griegas, ofrece aspectos sino tenebrosos por lo menos contrastantes. Es Mario Praz quien subraya esos contrastes con su acostumbrada agudeza: Zante es la más amena de las islas griegas y sin embargo sus manantiales son de betún y los temblores la sacuden continuamente. El autor de *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica* descubre en ese betún, en los contrastes del paisaje y en los temblores que rompen frecuentemente la serenidad de la isla, una correspondencia con el carácter de Foscolo. Rechazando todo determinismo del clima y del paisaje, el literato italiano encuentra sin embargo en la descripción de R. Ridley Farrer esa correspondencia: "Hay cerca del mar dos manantiales: una película iridiscente cubre el agua, de una transparencia limpidísima. A la profundidad de alrededor de un pie está el alquitrán, cuya superficie se infla en grandes burbujas que lentamente se dilatan y explotan, desprendiendo un líquido negruzco que se une a la película superior. Entre los dos manantiales hay un hoyo abierto hace tiempo para sacar petróleo; si se prende un fuego en esa cavidad se produce una llamada". Este mito, observa Praz, ilumina la compleja naturaleza de Ugo Foscolo: su prerromanticismo, su rebeldía, su melancolía y su aspiración a la serenidad. En una palabra la "grecitá" ("lugar de las formas ejemplares" la llamaría Kerenji) es la misma que inflamaba a Hölderlin o a Keats. Pero mientras en ellos se queda en anhelo de un mundo lejano, ajeno; en Foscolo se presenta, dice Praz, como un proceso íntimo y personalísimo de ósmosis. En Hölderlin y en Keats los lejanos y ajenos paisajes de Grecia son espejismos, proyecciones de fantasmas interiores. Keats y Hölderlin sienten con la misma desesperación la ausencia de lo divino, la tierra abandonada por la divinidad, "*la gerarquía desaparecida del Olimpo*"; añoran el tiempo "*cuando sagradas eran las profundas ramas de los bosques, sagrado el aire, el agua y el fuego*". A ese pasado es difícil regresar: "*¿No hay sendero que me vuelva al pasado?*", se pregunta con congoja Hölderlin. Todo se oculta a esos poetas del norte. Miran al Olimpo, pero "más que vueltos a un Empíreo —dice Praz— parecen replegados sobre un abismo". Mientras, Foscolo encuentra en sí mismo aquel clima apolíneo que los nórdicos se esforzaban en hacer volver a la tierra. Keats y Hölderlin lamentan que los hombres hayan nacido al dolor y a la fatiga. (*Pero nuestro linaje vaga en las tinie-*

blas, / vive como en el orco, ajeno a las cosas divinas. / Todos están clavados a sus oficios y al ruidoso taller / cada cual no se oye más que a sí mismo. / Fuerte y sin tregua trabajan estos bárbaros, / pero su miserable esfuerzo seguirá siendo estéril, / como el de las Furias...). Foscolo también condena la fatiga, sin embargo añade —alejándose también del pesimismo de otro gran romántico, Leopardi— que de la fuente del dolor surge el consuelo. Es decir, dolor y consuelo, afanes y olímpica serenidad son en él innatos. Foscolo, pues, tuvo la suerte de nacer en una de las tantas islas que Hölderlin evoca y que su deseo no logra hacer reaparecer; es decir, que Foscolo tiene acceso al mito. Para retomar la imagen nativa de los manantiales de alquitrán, la misma substancia que borbotea en el agua cristalina aflora en un velo iridiscente: "en esta transfiguración, del todo interna, no hay contraste violento de mundos —el terrenal y el olímpico— como en aquellos poetas del norte, sino un lento dilatarse, hasta que limpios de toda escoria quedan rodeados por una luz de serenidad". Foscolo nunca proclamará, como Keats, que las más dulces armonías son las que no se oyen: su oído y su ser pueden percibir "la melodía suprasensible, la voluptuosidad embelesada más allá de los sentidos". En Foscolo no encontramos el horror y la aversión a la muerte como en los demás románticos. En *Los Sepulcros* hay una severa aceptación de la muerte que se aleja de la poesía sepulcral, como por ejemplo la del inglés Thomas Gray, la famosa *Elegy written in a Country Churchyard*. Si la muerte es privación de la belleza, del sol, de las flores, será sin embargo consolada por la tumba que perpetúa el recuerdo en un alma, en una mujer, en un ser amigo. Pero será sobre todo la poesía la que, única, vencerá la muerte y dará la inmortalidad, motivo que pasará transformado en el Ungaretti de *Sentimiento del tiempo*.

Hay un soneto que más que cualquier otro revela la ósmosis entre romanticismo y clasicismo, presente siempre en Foscolo. Es el estupendo poema que dedica a su isla, Zacinto, el que Alaide Foppa traduce: traducción difícilísima, para resolver la cual tuvo que sacrificar algo importante. Porque al cerrar el primer cuarteto rompe la sinuosidad y la unidad del poema que está ligado sintácticamente, de una estrofa a otra, hasta el penúltimo, de una manera casi milagrosa: sin interrupción, sin puntuación, de un solo aliento, hasta llegar a la conclusión del último terceto. Es uno de los sonetos más bellos, que toca el tema del exilio, del peregrinaje romántico confrontado con el viaje de Ulises, viaje que para Foscolo fue un "*diverso esiglio*" porque los dioses concedieron al héroe homérico un retorno que a él le negaron. A los poetas románticos los dioses les concedieron la demencia (*Hölderlin*), la tisis (Keats), el exilio sin retorno y la muerte en una *illacrimata sepoltura* (Foscolo).

Con respecto a la traducción de Alaide Foppa, me parece doblemente importante, por haber introducido en la cultura de habla hispana a un poeta como Foscolo, y por haber hecho frente a una traducción verdaderamente ardua. Porque la poesía de *I sepolcri* es difícil, oscura, hermética, y quien conoce el italiano (el libro conserva el texto bilingüe) podrá darse cuenta. ¿Es la traducción de Foscolo satisfactoria? ¿Conserva al poeta? Sí, en la me-

dida en que una poesía pueda ser bien traducida. Porque el traductor no puede entregar una copia exacta, sino algo análogo; no se le puede pedir una obra que tome el lugar del original, sino más bien otra que, en un ámbito histórico diferente, nos haga sentir su espíritu. Ya se ha vuelto un lugar común decir que trasladar una forma poética de una lengua a otra es imposible, que el valor de la palabra en la poesía es absoluto. (Ya Dante lo dijo: "sepa cada quien que ninguna cosa ligada dentro de sí por la armonía de las musas puede transmutarse a otra, sin que se rompa toda su dulzura y armonía..."). Hoy se habla también mucho de ambigüedad de la poesía, de pluralidad semántica, del texto poético como fuente inagotable de desciframientos múltiples, de lecturas diferentes. Así como el lector, el traductor podría dar significados que podrían ser ajenos y hasta contrarios a las intenciones del texto. Sin embargo, la traducción no puede ser fruto de una lectura personal y creativa del texto, debe siempre complementarse con una cuidadosa lectura histórica, respetar la obra traducida sin desvirtuarla. Para dar un ejemplo: en el verso once del primer soneto Alaide traduce *queto reo tempo* con "tiempo infausto de mi vida", debilitando así una imagen que hubiera podido traducir casi literalmente y reduciendo a queja personal lo que es una invectiva violenta que manifiesta una posición polémica y de rechazo en contra de la historia que es común a toda la poesía romántica. (Para no salir del ámbito de la poesía italiana el *reo tempo* de Foscolo es hermano del *secol morto*, del "*secol superbo e sciocco*" de Giacomo Leopardi).

Sin embargo, a pesar de las dificultades con las que la traducción tropieza, la labor de Alaide Foppa es una contribución válida y positiva que cumple con el oficio de difusión de la cultura a la que las traducciones han siempre cooperado, ayudando a la compenetración cultural de épocas y de mundos diversos (baste con pensar en la función que la traducción ha tenido a lo largo de la historia de la cultura: Edad Media y Renacimiento serían impensables sin el trabajo de las traducciones que las prepararon).

Annunziata Rossi

DOI: <https://doi.org/10.22201/fiyl.01860526p.1984.2.1037>

JARA, René. *Farabeuf, estrategias de la inscripción narrativa*. Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Universidad Veracruzana, 1982, 93 págs.

Una vertiente de los estudios críticos literarios que actualmente se publican es aquella que retoma los principios teóricos y metodológicos del formalismo y del estructuralismo; tiene como propósito principal estudiar las estructuras internas que se entretajan y conforman la complejidad del texto literario. Sin embargo, no todos los estudios que utilizan los principios metodológicos estructuralistas desarrollan, necesariamente, un análisis de acuerdo con los fundamentos teóricos empleados, y no todos llegan a encontrar el

sistema de relaciones que organiza y caracteriza a cada texto literario, como es el propósito que tiene la crítica estructural. Hay muchos ensayos que pretenden inscribirse en esta corriente de la crítica literaria, con sólo reconsiderar algunos de los conceptos teóricos establecidos por el estructuralismo, pero sin desarrollar un análisis coherente, sistemático y apegado a las propuestas metodológicas seleccionadas. A este tipo de estudios pertenece el ensayo que publica René Jara sobre el texto narrativo de Salvador Elizondo *Farabeuf o la crónica de un instante*.

En la introducción a su ensayo René Jara expone los principios teóricos desde los cuales abordará el análisis literario. Su selección gira en torno a las escuelas inmanentistas antes mencionadas, de ellas señala algunos de los conceptos que definen la especificidad del mensaje artístico. Son, sobre todo, dos propuestas teóricas las que destaca, y que más tarde le servirán para sostener su análisis. Se trata de la ambigüedad que caracteriza al mensaje artístico, así como la posibilidad que tiene éste de autorreflexión. Aunque Jara considera que las raíces de ambos conceptos se encuentran en los formalistas, sin decirlo claramente, las recupera del replantamiento que Umberto Eco hace de ellos en *La estructura ausente*.

Son estas dos características las que Umberto Eco señala para distinguir el mensaje artístico de otro tipo de mensajes, y acota que por la capacidad que posee el código literario de autorreflexión es posible "articular las soluciones según un sistema de relaciones homólogas" dentro del texto literario, las que instauran un diagrama estructural en los distintos niveles textuales. Jara utiliza como fundamento de su análisis estas relaciones de homología en los diversos planos de sus ensayos denominados: "análisis retórico, análisis narratológico, análisis cinésico y análisis tematológico". Su estudio lo divide en cuatro capítulos, los que no corresponden a los niveles de análisis propuestos anteriormente y origina uno de los problemas principales del estudio textual que presenta el ensayo: la confusión de los niveles de análisis (conforme a criterios de análisis seguidos por Benveniste, Barthes y Todorov).

En los dos primeros capítulos, y desde una perspectiva teórica que el autor no explicita, estudia algunas estrategias narrativas del relato. A estas primeras partes las titula "Retórica de la escritura" y "Disposición de la escritura". En el capítulo tercero se estudia lo que insólitamente denomina como "unidades narratológicas". El autor deja para el último capítulo el estudio de los grafemas que contiene el texto de *Farabeuf*... Según lo explica el autor, el análisis tematológico recorre los cuatro capítulos para señalar las unidades temáticas recurrentes en el relato. Pero veamos más de cerca su análisis para verificar si, según Jara lo explica en la introducción, su estudio llena la ausencia que la crítica literaria ha establecido en torno a un texto tan importante como es el de *Farabeuf*...

En el primer capítulo el autor señala como campo de estudio "establecer una caracterización del fenómeno de la escritura en *Farabeuf*" y añade que busca en "la naturaleza misma de la diégesis fictiva" encontrar la subyacencia interrelacional de las inscripciones textuales. Para el autor hay dos "marcadores" importantes en el texto, el primero es el epígrafe que "funciona

como una estructura intertextual” y constituye uno de los núcleos temáticos más importantes del relato: la nostalgia. En segundo lugar, señala al subtítulo del relato —*la crónica de un instante*— como una inscripción a otro tipo de textos —la crónica— distintos al relato; por otro lado, el subtítulo presenta una propuesta imposible de realizarse: escribir la crónica de lo simultáneo. Estas dos “marcas” textuales indican la intencionalidad de: “no dar tregua a la atención perceptiva de un lector/actor que se ve obligado a aguzar las antenas de su competencia lingüística y literaria”.

En una segunda parte del relato, el autor estudia otro aspecto completamente distinto del relato, o que pertenece a un nivel narrativo diverso como es el estudio de la enunciación del texto literario, esto es a lo que Todorov llama “aspectos” o los “modos narrativos” de Genette. René Jara no explica el motivo por el cual estudia dos aspectos del relato —la intertextualidad de los “marcadores” y el proceso de la enunciación— en un mismo apartado; quizá considera que ambos son parte de la “Retórica de la escritura” —título del primer capítulo— pero en ese sentido tan amplio, todo su estudio se podría tomar como un análisis de la “retórica de la escritura”.

En el análisis que desarrolla René Jara sobre el proceso de la enunciación, señala que el primer capítulo de *Farabeuf...* tiene como narrador a una conciencia sólo identificable con un “punto de vista poético” (¿“poético” por ambiguo?, no lo aclara), lo que produce una realidad hipotética dentro del texto que no puede ser constatada sino a través de la palabra misma. El receptor es un tú misterioso ubicado en el pasado de la enunciación y del que nada sabemos, lo que intensifica la ambigüedad del relato. “El narrador/sucedido/destinatario son el protagonista único de una peripecia que tiene lugar a nivel del lenguaje y cuya materia es el lenguaje mismo que forma, por así decirlo, el sucedido”. Estudia también las relaciones de homología que se establecen entre los distintos personajes del relato, por ejemplo, entre el tú, el ella, la fotografía en la playa, la fotografía del supliciado, etc. Todo ello permite afirmar al autor que *Farabeuf...* es una escritura que “realiza como un proceso de enunciación con metalenguaje incorporado, y al cual debe integrarse al lector en una actividad que espeja los resultados de la escritura”.

En el segundo capítulo, denominado “Disposición de la escritura”, René Jara continúa estudiando los procedimientos de la enunciación. En este apartado señala el punto de vista desde el cual el narrador presenta los hechos relatados. De esta manera los objetos y personajes cumplen diversas funciones de acuerdo con el punto de vista desde el cual se enfocan, así el periódico tanto sirve para amortiguar los pasos de Farabeuf como para reproducir el retrato del supliciado. Igualmente los motivos del relato son descritos desde diversos ángulos, los que forman redes paradigmáticas que constituyen asociaciones analógicas. Apoyado en la manera como se enuncia el discurso, René Jara apunta que los personajes no tienen corporeidad sino que son sensaciones producidas por el narrador y están en constante cambio, según la perspectiva que el narrador utilice para describirlos. A su vez, la

voz que relata produce un enunciado que va "de la ironía al ejercicio memorioso, de la conjetura hipotética a la aseveración y el juicio antojadizo, del vocabulario especializado de la medicina y la técnica fotográfica y el registro irrelevante de datos históricos al discurso analítico y correctivo en un proceso que se autocuestiona."

Pese a que el autor pone de manifiesto, como se ha descrito en los párrafos anteriores, algunos de los procedimientos de enunciación del discurso —uno de los recursos narrativos principales de *Farabeuf*— mezcla constantemente los temas de su análisis, lo que produce una falta de claridad tanto en el desarrollo del análisis como en la presentación teórica que propone.

René Jara analiza en el capítulo tercero, supuestamente, el nivel de la narratividad, al que denomina con el incomprensible título de "Constelaciones narrémicas". Su lectura se centra en los "narremas dominantes". El autor en este caso, como en otros anteriores, no define los términos metodológicos utilizados y por ello no se llega a saber con certeza el significado conceptual de las "unidades narrémicas". Según su estudio hay cuatro "unidades narrémicas" y una secuencia intersegmental las que, a lo largo del capítulo, describe según aparecen en el relato. Nuevamente Jara considera otro nivel de análisis distinto al que en un principio propusiera, en este caso, estudia también las relaciones intratextuales de los objetos (fotografía, espejo, estrella del mar, numeral chino) con otros pasajes del propio texto. "El recuerdo, la fotografía, el espejo y la intertextualidad autotextual, configuran así los narremas básicos de un relato que no progresa, sino que se transforma". El autor propone una homología entre la estrella del mar, el numeral chino, la posición de los verdugos y el supliciado chino y las "unidades narrémicas", todos estos elementos contienen la forma de un hexágono, que es, según el autor, la estructura básica sobre la cual gira la obra literaria de Elizondo, el eje central sería la figura del supliciado y la invocación y evocación: los movimientos de la memoria que llevan y traen temporalmente el relato.

En el último capítulo se estudia —en el nivel de la escritura— los "grafemas textuales" o como explica el autor: "Aquellas marcas del texto aprehensibles en la dimensión visual de la página impresa y que contribuyen a la creación del proceso significante". Sin embargo, el análisis no se ciñe a lo estipulado e inicia una consideración acerca de los "núcleos unificadores" que establecen una unidad entre los diversos capítulos de *Farabeuf*..., estudio que correspondería a otro nivel narrativo como el semántico en donde se recuperan los significados que organizan la totalidad del texto, pero no a un nivel de la escritura y en una "dimensión visual". Posteriormente Jara señala algunos de los recursos grafemáticos que utiliza Elizondo en su escritura como el paréntesis (al que llama "marcador parentético"), la letra cursiva, las comillas, los puntos suspensivos, etc. Estos signos permiten una mayor relación intratextual entre los elementos del relato.

Una de las conclusiones a las que accede Jara es: "*Farabeuf o la crónica de un instante* es un texto narrativo, cuya escritura se agota en su inscripción, en él nada sucede si no es el hecho mismo de estarse escribiendo, de

estarse leyendo. En el juego casi inagotable, y casi agotador, de las conjunciones y disyunciones de elementos; la autorreflexividad y el carácter ambiguo del hecho literario se revelan como los rasgos fundadores del acto sémico a que da lugar la inscripción". Estos dos rasgos que señala el autor —la autorreflexividad y la ambigüedad— como parte final de su agotador análisis, son, ni más ni menos, las características de todo mensaje artístico, como se dijo anteriormente.

Pese a que René Jara pretende hacer pasar su ensayo por un estudio literario objetivo y sustentado en una metodología estricta, es precisamente este aspecto de su trabajo el que queda más confuso por falta de una sistematización en la exposición temática del análisis y sobre todo por no definir con exactitud los sustentos teóricos en los cuales basa su estudio. Baste con mencionar la exhaustiva bibliografía que el autor proporciona sobre aspectos teóricos, pero en la que incluye a autores de diversas tendencias metodológicas.

Contribuye también el abuso de términos aparentemente propios del análisis estructural, pero que en muchos casos son mal empleados por el autor y mal traducidos como por ejemplo, para referirse al argumento del relato dice: "construirán el *sujeto* o *plot* del texto narrativo", el "sujeto", en este caso es la transcripción de la palabra francesa *sujet* y para aclarar el término se utiliza otra en inglés que es *plot*, pero jamás se indica que corresponde al argumento de la narración, de acuerdo con la teoría del relato de B. Tomachevski.

Bertha Aceves T.